Bibliothek
des
Alten Gymnasiums
in
Regensburg

Staatliche Bibliothek
Regensburg

Hist. lit. 1588 (2

GESCHICHTE DES DRAMA'S.

GESCHICHTE

DES

DRAMA'S

VON

J. L. KLEIN.

II.

Die griechische Komödie und das Drama der Römer.

LEIPZIG,
T. O. WEIGEL.
1865.

GESCHICHTE

DES GRIECHISCHEN UND RÖMISCHEN

DRAMA'S

VON

J. L. KLEIN.

ZWEITER BAND.

Die griechische Komödie und das Drama der Römer.

Bibliothek des Alten Gymnasiums in Regensburg

Germ. 461(2) E 23

LEIPZIG,
T. O. WEIGEL.
1865.

Staatliche Bibliothek Regensburg

. . . Liberius si
Dixero quid, si forte jocosius; hoc mihi juris
Cum venia dabis.

Hor. Sat. I, IV, v. 103 ff.

STUDIEN BIBLIOTHEK REGENSBURG

Bibliothek des Alten Gymnasiums Regensburg

Der Autor behält sich das Recht der Uebersetzung vor.

Staatliche Bibliothek Regensburg

S.1965/792

Inhalt

des zweiten Bandes.

	Seite
Die griechische Komödie	1—248
Vor Aristophanes	1— 81
Aristophanes	81—206
Die mittlere attische Komödie	206—218
Die neue attische Komödie	218—248
Tragiker zwischen Eurip. und Alex. d. Gr.	248—256
Das griechische Drama nach Alexand. d. Gr.	256—267
Das römische Drama	268—468
Die römische Tragödie	330—468
Die römische Komödie	469—667
Namen- und Sachregister zum ersten und zweiten Bande	668—705

Die griechische Komödie.

Im zweiten Buch der Geschichten des Herodotos c. 58 ff. lesen wir Folgendes über die festlichen Aufzüge der Aegypter:

„Auch Festversammlungen und Aufzüge und Opfergaben haben unter allen Völkern die Aegypter zuerst bei sich eingeführt und von ihnen haben's die Hellenen gelernt. Ein Beweis dafür ist mir dieses, dass sie bei jenen schon lange Zeit im Gebrauche sind, bei den Hellenen aber erst seit kurzem.

„Es halten aber die Aegypter festliche Versammlungen nicht blos einmal im Jahre, sondern dieselbigen sind sehr häufig. Vorzüglich und mit dem grössten Eifer in der Stadt Bubastis der Artemis zu Ehren. . . . Wenn sie nun erstlich gen Bubastis fahren, so geht es also her: Es schiffen zusammen Männer und Weiber und eine grosse Menge beiderlei Geschlechts in jeglichem Fahrzeug. Der Weiber etliche haben Klappern und klappern damit, einige Männer singen und klatschen in die Hände. Und wenn sie auf ihrer Fahrt an eine andere Stadt kommen, so halten sie das Fahrzeug nahe an das Land und thun also: Etliche Weiber thun, wie ich schon oben gesagt, etliche hohnnecken die Weiber in derselbigen Stadt mit lauter Stimme und etliche tanzen, etliche aber stehen auf und heben ihre Kleider in die Höhe. So machen sie's bei jeglicher Stadt, die an dem Flusse liegt. Wenn sie ankommen zu Bubastis, so feiern sie das Fest und bringen grosse Opfer, und bei diesem Feste geht mehr Rebenwein drauf, denn das ganze übrige Jahr."

Wir finden hier den ältesten volksfestlichen Umzug von gottesdienstlich scherzhaftem Charakter geschildert: den Komos (κῶμος) der Dorier, die wohl am frühesten von allen hellenischen Stämmen, in Folge der Danaos-Kolonie und der Wanderungen

der Argivischen Jo, von jenem Urlande des Naturgottesdienstes Festgebräuche und Cultformen annahmen. Wir haben hier folglich auch den Urkeim der Komödie, die ihren Namen von dem Bakchischen Komos, oder Festumzuge zu Wagen und zu Fuss, ableitet. Der dorische Komos geschah von Dorf (κώμη) zu Dorf, von Ortschaft zu Ortschaft; ähnlich wie jene Festwasserfahrt der ägyptischen Bevölkerungen von Stadt zu Stadt. Dem Aristoteles zufolge[1]) nahmen auch die Megarischen Dorier die Erfindung der Komödie auf Grund der Benennung in Anspruch. „Sie nannten," sagt er, „die Dörfer Komas (κώμας), die Athener aber Demous (δήμους); man habe daher die Komödianten (κωμῳδούς) nicht von κωμάζειν, schmausen und jubeln, sondern von ihrem Herumtreiben auf den Dörfern (κατὰ κώμας) benannt."

Den Namen κωμῳδία erklären die alten Grammatiker[2]) als Dorfgesang (κώμη und ᾠδή); zugleich aber auch als Schlafgesang (κῶμα und ᾠδή) und bringen diese Etymologie mit einem eigenthümlichen Vorgang in Verbindung. Attische Bauern hatten nämlich zur Nachtzeit die von den reichen Bürgern Athens erlittenen Beleidigungen durch Spottreden gerächt. Zur Verantwortung gezogen, erhielten die Bauern von den Richtern Erlaubniss, auf öffentlichem Markte ihre Spottreden im Angesichte des Volkes zu wiederholen. Um von den verspotteten reichen Städtern nicht erkannt zu werden, bestrichen sich die Landleute das Gesicht mit Hefen. Umzugsschwarm und Spottreden, die zwei Hauptmerkmale dieses scherzhaften Volksfestes, hat auch der Bakchische Komos der Attiker mit dem ägyptischen gemein. Selbst zu jenem Zuge muthwilligen Hohnneckens in Herodot's Beschreibung, das durch Emporheben der Kleider sich zu erkennen gab, findet sich ein entsprechender in der hellenischen Demeter-Legende. Auch die, der Demeter (Ceres) zu Ehren gefeierten Demetrien beging man mit solchem Necken und gegenseitigem Verspotten, weil die Göttin selbst in ihrer Trauer über die geraubte Tochter durch die Spottreden der Jambe, einer alten Dienerin des Königs Keleos von Eleusis, zum Lachen gebracht wurde, wobei die alte Jambe ihre Scherzreden mit einer Gebärde erläuterte,

1) Poet. III, 6. — 2) Cramer, Anecd. gr. T. 3. p. 355, 7. Meineke, Hist. crit. Com. gr. p. 535. 538. 558.

die an Freimuth jener von Herodot bezeichneten nichts nachgab.[1]) Von dieser Jambe wird auch der Name des jambischen Spottverses abgeleitet, dessen sich Archilochos für seine Satiren zuerst als Kunstform bediente:

Archilochum proprio rabies armavit iambo.[2])
„Seinen Jambus erfand sich als Wehr Archilochos' Zornwuth."

Jambisiren (*ἰαμβίζειν*) ist daher auch gleichbedeutend mit „spotten." Aristoteles braucht den Ausdruck von dem gegenseitigen Schmähen der Jambenchöre. „In diesem Metrum," sagt er[3]), „neckten sich jene Chöre gegenseitig" (*ἰάμβιζον ἀλλήλους*). Das Schmähen der Weiber an den Thesmophorien zu Athen sollte gleichfalls an die alte Jambe erinnern.[4]) Zur Zeit der Euleusinischen Mysterienfeier versammelte sich auf einer zwischen Athen und Euleusis über den Kephissos führenden Brücke ein Schwarm von Vermummten, die den vorübergehenden Staatsmännern Schmäh- und Schimpfreden zuriefen.[5]) Daher hiessen diese Brückenspötter Gephyristen, von *γέφυρα* = Brücke.[6])

Durch die Verbindung des Dionysos-Cultus mit dem Demeter-Dienst erhielt diese festliche Spottlust einen ithyphallischen Charakter. Den Dionysischen Phallos-Cult überkamen aber, nach Herodot, die Hellenen ebenfalls aus Aegypten, wie die Demeter-Mysterien. „Die Aegypter," sagt Herodot[7]), „feiern das Dionysosfest beinahe eben so, wie die Hellenen, nur statt der Schamtheile haben sie sich andere Bilder erdacht, ungefähr eine Elle lang, die werden durch eine Schnur gezogen, und Weiber tragen's in den Dörfern umher. Voraus geht ein Pfeifer und hinter ihm kommen die Weiber und besingen den Dionysos." Charles Magnin glaubt desshalb in diesem beweglichen Phallos der Aegypter die älteste Marionette oder Spielpuppe zu erkennen.[8]) „Nun glaub' ich," fährt Herodot fort, „dass Melampus, der Sohn Amythaon's, von diesem Opferdienst Kenntniss und Erfahrung gehabt. Denn bei den Hellenen hat Melampus eingeführt des Dionysos Namen und das Opfer und des Phallos Umgang." . . . Den Ithyphallos

1) Hesych. v. *Ἰάμβη*. Preller, Demet. und Persephone. S. 98 ff. — 2) Hor. ad Pis. 79. — 3) Poet. IV, 20. — 4) Apollod. I, 5, 1. — 5) Strab. IX. p. 400 A. Ael. H. An. IV, 43. — 6) Hesych. v. *γεφυρίζων*. — 7) II, 48 ff. — 8) Hist. des Marionettes etc. 1852. p. 15.

oder ragenden Phallos nahmen, Herodot zufolge, die Athener von den Pelasgern an. „Darüber erzählten sie[1]," fügt er hinzu, „eine heilige Sage, die da offenbart wird in den Mysterien zu Samothrake." Die ithyphallischen Lieder, deren Vortrag chorisch-orchestisch war[2]), wurden in Sikyon von eigenen Chören der Ithyphallen und Phallophoren gesungen, deren Vorsänger und Chorführer durch ihre jambischen Zwischenreden und Stegreifschwänke Anlass zur Erfindung der Komödie, als Kunstform, gaben, wie aus dem dithyrambischen Chor des Arion sich die Kunstform der Tragödie hervorgebildet. In den verschiedenen Formen dieser Komosgesänge dürfen wir die Vorstadien zu der attischen oder Aristophanischen Komödie erblicken.

Die phallischen Lieder (*τὰ φαλλικά*) wurden zur Zeit der Weinlese oder Lenäen auf Festumgängen von einem Heiligthum des Dionysos zum andern von schwärmenden Schaaren gesungen. Vorauf schritt, unter dem Schalle fröhlich üppiger Lieder und muthwilliger Neckereien, der Phallosträger; wie bei dem ähnlichen Festzuge der Aegypter, nur dass bei diesen das bewegliche Sinnbild der zeugenden Naturkraft von Frauen getragen wurde. Aristoteles erblickt in diesen phallischen Liedern die Keime der Komödie.[3]) Die Einführung der Phallophorien in Attika wurde dem Pegasos aus Eleutherä, einem Städtchen an der böotischen Grenze, zugeschrieben.[4]) In den Acharnern stimmt Dikäopolis, von seiner Familie umgeben, ein solches Phallikon an (239 ff.):

Schweigt in Andacht! Schweigt in Andacht!
Du tritt ein wenig vor, Korbträgerin!
Du Xanthias, den Phallos richte hier empor!
(betend)
O Dionysos, Herr und Gott,
Lass dir wohlgefällig diesen Feierzug
Aufführen, und nachdem ich sammt des Hauses Schaar
Geopfert, glücklich auf dem Land dein Fest begehn. . . .

Nach dem Gebet stimmt er das phallische Liedchen an, dem Phallos, als Gott Phales, lobsingend (263 ff.):

1) a. a. O. c. 52. — 2) Eichstaedt, Progr. de Ithyphallis. Jena 1806. — 3) Poet. IV, 14. — 4) Schol. Acharn. 242. Paus. I, 2, 5.

O Phales, Bakchos' Spielgenoss',
Nachtschwärmer, heitrer Spielgesell,
Nach Fraun und Knaben lüstern --
Ich grüsse dich. . . ."

durchrauscht von satyrischen, auf die Tagespolitik geschleuderten Geschossen nach der Art der alten Phallossänger, die ihre Liedchen mit ähnlichen Ausfällen würzten. In den aristokratisch regierten dorischen Städten durfte der Spott nur die Lächerlichkeiten des Privatlebens zum Ziele nehmen. Diese dorischen Spottsänger und Festschwärmer hatten verschiedene Namen, die Athenäos [1]) den Schriften des Sosibios und Semos entnahm, und unsere Archäologen aus Athenäos abschrieben. [2])

Die bereits erwähnten Jambisten hiessen im dorischen Sikelien Autokabdalen (*αὐτοκάβδαλοι*) Stegreifspieler, und ihre Spiele und Vorträge Autoschediastika (*αὐτοσχέδια ποιήματα*). Die Lakoner nannten sie: Dikelisten (*δεικηλισταί*), Nachahmer, Darsteller der gemeinen Wirklichkeit im possenhaften Styl. Bei den Syrakusern hiessen sie Orchesten (*ὀρχησταί*), mimetische Tänzer. In Xenophon's Symposion wird das Tanzen dieser sikelischen Orchesten *σικηλίζειν* genannt. Der Polyhistor Solinus [3]) schreibt daher auch die Erfindung der Komödie den Sikulern oder Syrakusanern zu. Ein Fragment von Epicharmos [4]), des Aeschylos Zeitgenossen, nennt den Aristoxenos, einen Zeitgenossen des Archilochos (Ol. 29, 3=662 v. Chr.), also 200 Jahre vor Epicharmos, als den ersten Einführer der sikulischen Jambenchöre, die nach dem Instrument Jambyke [5]) die Jambyke tanzten. [6])

Die Ithyphallen trugen Masken von Betrunkenen, und, wie schon gemeldet, Tarentinische Frauengewänder mit langen blumigen Aermeln. In Unteritalien führten die Ithyphallen den Namen Phlyaken (*φλύακες*), Possenreisser; eine Benennung, die noch den spätern italienischen Komikern, dem Rhinthon aus Tarent z. B., verblieb. [7]) Antheas aus Lindos auf Rhodos (Ol. 46 =596) ist der einzige Dichtername, der das alte dorische Possenspiel vertritt. Er soll auch Komödien gedichtet haben, d. h.

1) XIV. p. 621 D. bis 622 D. — 2) Grysar, de Dor. Com. I. p. 18—63. Ad. Schöll, de orig. gr. dram. Pars I. etc. 1828. p. 19 ff. — 3) CXI ed. Bas. — 4) fr. p. 54. ed. Kruseman. — 5) Phot. lex. v. *ἰαμβύκη*. — 6) Athen. XIV. p. 629 B. — 7) Eustath. ad Dionys. perieg. 376. Suid. v. *Ῥίνθων*.

phallische Lieder, die Phanedemos[1]) „Komödien“ nennt, wie des Arion tragische Chorlieder Tragödien genannt wurden.[2])

Um Ol. 50, 3=578 führte Susarion, aus dem Flecken Tripodiskos in Megaris, zuerst die komischen Chöre in Ikaria ein, des Thespis Vaterstadt. Da hier der Bakchische Komos schon vor Susarion im Schwange war, konnte seine Neuerung nur in dem jambischen Element des komischen Chors, in den Spott- und Zwischenreden bestehen, die gegen bekannte Personen oder ganze Stände gerichtet waren. Den Ausfall auf die Weiber in einigen bei Tzetzes erhaltenen und dem Susarion beigelegten Jamben[3]) soll, der Sage nach, seine eigene Frau veranlasst haben. Das sog. Ikarische Lustspiel, als dessen Erfinder Susarion, von einem unedirten Grammatiker[4]), und, mit Mystos und Magnes, vom Grammatiker Diomedes[5]) bezeichnet wird, war sonach nichts weiter, als ein jambisches Spottgedicht, vom Chorführer des Bakchischen Komos an passenden Stellen der Phalloslieder vorgetragen. Als Siegerpreis erhielt der Dichter solcher komischen Chöre einen Korb Feigen und einen Krug Wein oder Most[6]), der Jahreszeit der Weinlese entsprechend, wesshalb diese Komödie selbst Weinlesegesang genannt wurde oder Trygödie „Hefengesang“ (*τρυγῳδία*), von der Hefe (*τρύξ*), womit der Dichter, um beim Hersagen der Spottjamben nicht erkannt zu werden, sich das Gesicht bestrich. Gewöhnlich, vorzugsweise an den Choen und Lenäen, warfen die Jambisten vom Wagen herunter[7]) ihren Spott aus. Daher das Sprichwort: „vom Wagen herunter spotten,“ so viel bedeutet, als mit platten und plumpen Spässen um sich werfen.[8]) Entsprechend der „lyrischen Chor-Tragödie“ hat man die komischen Chorlieder als lyrische Komödien bezeichnen wollen.[9])

In seinem dürftigen Abriss vom Ursprung der Drama's bezeichnet Aristoteles[10]) den Anspruch der Megarer auf die Erfindung der Komödie als eine Anmaassung (*ἀντιποιοῦνται*). „Selbst aus der Epoche,“ heisst es[11]), „wo die Komödie schon gewisse

1) Athen. X, 445 AB. — 2) Herm. Opusc. T. 7. p. 222. — 3) Cram., anecd. gr. T. 3. p. 336. — 4) Das. T. 4. p. 315, 19. — 5) III, 486 Putsch. — 6) Marm. Par. ep. 40. — 7) Suid. v. *ἐξ ἁμάξης*. — 8) Demosth. de Cor. 37 p. 268 Reiske. Vgl. Bode, 3, 2. 22, 10. — 9) Boeckh, Staatshaush. II, 361 ff. Corp. Inscr. I, 766. II, 509. Dagegen Hermann, de trag. comoed. lyrica. Opusc. VII. p. 222. — 10) Poet. III, 5. — 11) Das. V, 4—7.

Formen hatte, kennt man wenig Dichter derselben. Wer aber die Masken aufbrachte, oder die Prologe, oder mehr Schauspieler und dergleichen, lässt sich nicht bestimmen. Epicharmos und Phormis (die berühmtesten Dichter der sikeliotischen Komödie) waren die ersten, welche Fabeln (μύθους) erdichteten. Ursprünglich kam diese Neuerung aus Sikelien. Zu Athen machte Krates den Anfang, die jambische Manier zu verlassen, und (statt persönlicher Satiren und Verspottungen bestimmter Personen) erdichtete und allgemein gehaltene Begebenheiten und Redeweisen zum Inhalt seiner Komödie zu machen" (ἀφέμενος τῆς ἰαμβικῆς ἰδέας καθόλου ποιεῖν λόγους ἢ μύθους). Wir kommen auf diese Stelle bei der attischen Komödie wieder zurück, und nehmen hier nur darauf Bezug, als einen Beleg für den nicht unbegründeten Anspruch der Megarer auf die Erfindung der Komödie; die Komödie nämlich, nicht im Sinne, den Aristoteles damit verbindet, sondern im Sinn ihres Ursprungscharakters, demgemäss sie nichts Anderes bedeutet, als komische, mit Spottreden durchflochtene Chöre, die ja auch der Megarer Susarion, 130 Jahre vor Krates und ein Jahrhundert vor Epicharmos, in Attika einführte. Unter der Herrschaft der Peisistratiden konnten die Spottchöre des Susarion freilich nicht gedeihen. Nach ihm verstummte der Chor; das erste turpiter obmutuit, und schwieg achtzig Jahre lang. Erst mussten die Peisistratiden vertrieben und die demokratische Regierungsform musste durch Kleisthenes wieder eingeführt werden (Ol. 67, 3=510), ehe dieser spottlustige Chor sein Haupt wieder erhob.

Der erste attische Dichter, den, nach Susarion aus Megara, die Geschichte der griechischen Komik nennt, ist Chionides (Ol. 72 = 487), drei Jahre nach der Schlacht von Marathon. Konnte doch selbst in Megara nur nach Vertreibung des Tyrannen Theagenes (um Ol. 46=506) die megarische Komödie aufkommen, welche zwar auch nur, wie schon bemerkt, eine chorische Komödie seyn mochte vom gröbsten ochlokratischen Korn, deren politische Tendenz aber der attischen Komödie zum Vorbilde diente. Die Bedeutung, die das dithyrambische Element für die dorische Chortragödie hatte, die mit demselben sich erst verbinden musste, um zur attischen Tragödie sich zu erschliessen, dieselbe Bedeutung scheint uns das jambistische

Element, die persönliche Spottrede, die Aristoteles zurückweist, für die alt-attische, die Aristophanische Komödie, gehabt zu haben. Folgerichtig muss Aristoteles, seinem *καθόλου* gemäss, seiner Vorschrift gemäss: „die jambische Manier zu verlassen, und allgemein gehaltene Begebenheiten und Redensweisen, nicht persönliche Spottreden zum Inhalt der Komödien zu machen,“ auch die Komödie des Aristophanes, die von der „jambischen Idee“ so gewaltig gährt und braust, wie der junge frische Most im Schlauch, als eine unächte, unlautere Gattung aus dem reinen, geweihten Bezirk der Anstands-Komödie (*πρὸς εὐσχημοσύνην*) verbannen. Wir werden bald aus der Nikomachischen Ethik[1]) erfahren, dass er diess wirklich thut, und die ganze alte Komödie, folglich auch die des Aristophanes, als eine Komödie der Aischrologia, der Schmähreden ausstösst; im Gegensatz zu der neuattischen, der Menander-Komödie, der Komödie der „Freien“, der „Gebildeten“, der Fürstenhöfe und der guten Gesellschaft; der Komödie „des verhüllten Ausdrucks,“ des Anstands (*εὐσχημοσύνης*).

Die megarische Spottsucht war sprichwörtlich. Schon im siebenten Jahrhundert wurden die Megarer von Pittakos „bitter“ genannt[2]), der als einer der sieben Weisen Griechenlands und nebenbei noch Tyrann von Mitylene, kein Freund von solchen Spässen war, weder megarischen noch attischen. Selbst der Knecht Xanthias, in Aristophanes' Vespen, möchte sich nicht an einem megarischen Scherz die Finger verbrennen (v. 65 f.). Und vor Aristophanes sagte der attische Komiker Ekphantides[3]):

— — — — — — — — Megarischer
Komödie Lieder lass' ich bei Seit'; ich schämte mich
Ein megarisch Drama hier zu spielen.

Mit der, Ol. 89 wieder aufgehobenen Demokratie der Megarer hörte ihre zottige Spasshaftigkeit von selbst auf. Von der megarischen Posse ist nichts zurückgeblieben als ihr übler Geruch. Kein Dichternamen vertritt sie. Denn der als Megarer genannte Komiker Mäson stammt aus dem sikelischen Megara, dessen Einwohner Gelon Ol. 72, 2, nachdem er ihre Stadt zerstört, nach

1) IV. C. 14. p. 1128 a. 20. Bek. — 2) Anthol. Pol. X, 440. *εἰσὶ γὰρ πικροί.* — 3) Meineke a. a. O. p. 22.

Syrakus übersiedelte.[1]) Jener Komiker Mäson aus sikelisch Megara gilt als Erfinder zweier Charaktermasken, des Dieners und des Kochs. Den Koch spielte Mäson selbst, daher trug die Maske seinen Namen, und seine hartgesottenen Witze hiessen Mäsonische Witze.[2])

Als Zeitgenossen des Aeschylos und des Epicharmos, welcher damals (Ol. 73, 2 = 487 bis Ol. 73, 4 = 485), sechs bis acht Jahre vor den Perserkriegen, seine Komödien in Syrakus aufführte, werden fünf attische Komiker genannt: Chionides, Euetes, Euxenides, Myllos und Magnes, deren ganzes Vermächtniss in ihren Namen und den Titeln einiger ihrer Komödien besteht. Euetes und Euxenides sind zu blossen Nieten verschollen. Myllos ist durch seine mit Mennig gefärbten Masken bekannt[3]) und seine Darstellung des „tauben Mannes," der doch Alles hört. Daher stammte das Sprichwort, das schon beim alten Komiker, Kratinos, vorkam: „Myllos hört Alles." Den oben schon erwähnten Chionides setzt Aristoteles mit Magnes lange nach Epicharmos.[4]) Suidas hingegen lässt ihn seine Stücke Ol. 73, 2, also acht Jahre vor den Perserkriegen aufführen, um welche Zeit auch Epicharmos seine Travestien in Syrakus spielte.

Von Chionides werden drei Komödien genannt: die Heroen. Die daraus erhaltenen Verse geben so wenig eine Vorstellung von dem Stücke wie die paar Härchen, die von einem Verstorbenen als Andenken aufbewahrt werden, von seiner Physiognomie. Die Bettler sind das nicht einmal; denn schon bei Leibesleben war an ihnen kein ächtes Chionides-Haar. Schon Athenäos[5]) verdächtigt sie als untergeschoben. Drei Verse sind die einzigen Lappen, die von diesen „Bettlern" übrig geblieben. Als dritte Komödie des Chionides werden von Suidas die Perser, oder Assyrier, erwähnt. Sie sollen eine Nachahmung von Epicharmos' gleichnamigem Stücke gewesen seyn. Darin aber gleichen sich beide Stücke, dass sie zusammen spurlos verschwunden sind, da auch Epicharmos' „Perser" bis auf den Namen verschollen.

Von Magnes aus Athen giebt der Chorführer in Aristopha-

1) Thukyd. VI, 4. Herod. VII, 156. — 2) Hesych. v. *Μούσωνες*. — 3) Eustath. ad Od. XX, 106 p. 1858, 21. — 4) Poet. III, 5. — 5) IV, 137 C.

nes' „Ritter" im Namen des Dichters, folgende Charakteristik (520 ff.):

Auch wiss' er (Aristophanes) ja längst, wie die Launen bei euch mit jeglichem Jahre sich ändern,
Wie treulos frühere Dichter ihr stets, nachdem sie ergrauten, verachtet:
Wohl sey ihm bekannt, wie's Magnes erging, nachdem ihm erblichen die Haare,
Ihm, welcher so oft im dramatischen Kampf sich errang die Trophäen des Sieges,
Der jeglichen Ton anstimmte für euch, mit der Harf und mit Vögelgezwitscher,
Mit Lydergesang, mit Wespengesumm und Gequak laubfröschiger Larven;
Doch hielt er sich nicht, und im Alter zuletzt — wohl war in der Jugend es anders —
Da stiesst ihr den Greis von den Brettern hinweg, da der beissende Witz ihn verlassen. . .

Daraus erfahren wir, dass Magnes, vor Aristophanes, Aristophanische Komödien gedichtet; dem Aristophanes mindestens die Chormaske „Vespen," „Vögel," „Frösche" vorweggenommen. Magnes war ein Ikarier, wie Thespis. Seine Blüthezeit fällt gegen Ol. 80, 1 = 460, noch vor die Aufführung der Orestie des Aeschylos, die Epicharmos noch erlebt hat, da er in einem seiner Dramen auf Aeschylos' Eumeniden Bezug nahm.[1]) Aus obiger Chorstelle geht ferner hervor, dass zu Magnes' Zeit die komischen Wettkämpfe schon stattfanden, die vielleicht damals erst, und wie man meint, durch Perikles eingesetzt wurden, mit Chorbewilligung von Seiten des Archon, während der tragische Chor viel früher zugestanden ward. Aristoteles bemerkt ausdrücklich[2]): „den komischen Chor hat der Archon erst spät bewilligt." Die frühern Komiker, von Susarion bis Magnes, mussten die Kosten des Chors selbst bestreiten, darum hiessen sie *ἐθελονταί*, „Freiwillige": *ἀλλ' ἐθελονταὶ ἦσαν*, fügt Aristoteles seiner Notiz hinzu. Die Zahl von Magnes' Siegen geben die Didaskalien auf elf an. Seine Dramen waren schon zur Zeit der Alexandrinischen Kritiker nicht mehr vorhanden. Der Anonymos de Comoed. bei Meineke[3]) nennt elf Siege des Magnes mit Dramen, wovon kein einziges sich erhalten (*οὐδὲν*

1) Schol. Aeschyl. Eum. 629. — 2) Poet. V, 3. — 3) a. a. O. p. 535.

σώζεται). Die neun Komödien, die unter seinem Namen gingen, und deren Titel noch vorhanden, galten für unächt, oder doch für Umarbeitungen (Diaskeuasen): Frösche, Dionysos, Lyder, Vögel, Poastria, Titakides, Barbitisten (Harfenspieler), Wespen. Der neunte Titel ist uns abhanden gekommen. Den Meineke darum nachzuschlagen lohnt sich nicht; lassen wir ihn laufen.

Den Ekphantides nennt Aspasios[1]) den ältesten unter den alten attischen Komödiendichtern (ποιητὴς τῶν ἀρχαίων παλαιότατος). Von Kratinos soll er den Spitznamen καπνίας „der Rauchige" oder „Finsterling" erhalten haben.[2]) Auf welche Eigenschaft hin, blieb im Dunklen. Uebrigens bedeutet Kapnias auch „alter Wein," weil man die Weine anrauchen liess, um ihnen den Geschmack von alten Weinen zu geben. Vielleicht hing der Spitznamen mit dieser Bezeichnung zusammen. Einerlei. Der Wein ist verflogen, der Rauch geblieben, nebst dem Titel von einer Komödie: die Satyrn, mit einem einzigen Vers, worin ausser jambischen Füssen auch gekochte Schweinsfüsse vorkommen.[3])

Epicharmos von Kos, Philosoph, Arzt und komischer Dichter. Einer der merkwürdigsten Männer jener Zeit, den allergrössten ebenbürtig, einem Pythagoras, Aeschylos, und in seiner Komödiengattung Epoche machender, ursprünglicher Schöpfer. H. P. Kruseman (Harlem 1834) hat seine Fragmente und die Titel seiner Komödien herausgegeben. Eudokia[4]) spricht von Epicharmos' physischen, philosophischen und vielen medicinischen Schriften (συγγράμματα). Im Theätet[5]) nennt Plato den Epicharmos als Gewährsmann neben Homer, die er die Spitzen der beiden Dichtungsarten nennt: Epicharmos der Komödie, und Homer der Tragödie (τῶν ποιητῶν οἱ ἄκροι τῆς ποιήσεως ἑκατέρας). Der Anonymos bei Küster setzt den Epicharmos an die Spitze der ruhmwürdigsten Dichter (ἀξιολογώτατοι) der alten Komödie. Der Philosoph Alkimos[7]) behauptete sogar, Plato hätte sich Epicharmische Lehren angeeignet. Jamblichos rühmt von ihm[8]): „Seine Denksprüche lebten in aller Philosophen Mund." Als Komödiendichter ist er dem Anonymos[9]) Erfinder, Künstler (εὑρετικός, πολλὰ

1) Zu Arist. Eth. Nic. IV, 2. p. 55 B. — 2) Schol. Arist. Vesp. 151. — 3) Athen. III. p. 96 C. — 4) p. 193. — 5) p. 152 E. — 6) praef. zu Aristoph. — 7) Diog. Laert. III, 9—17. — 8) Vit. Pyth. 29. § 166. — 9) Mein. a. a. O. p. 535.

προσφιλοτεχνήσας). Epicharmos ist der Einzige von allen komischen Dichtern, dem die Denksysteme der gleichzeitigen Philosophen geläufig waren und der aus der Komödie eine Schule philosophischer Lehren machte. Melden wir in Kürze das Wesentlichste aus dem Wust von Unwesentlichem, das die Notizensammler über ihn aufgelesen. Gleich an der Schwelle wird man stutzig, dass Diog. Laertios [1]) von Epicharmos als Philosophen spricht; von dem komischen Dichter aber kein Wort sagt.

Sein Vater Elothales, Arzt, Freund und Schüler von Pythagoras, wanderte, drei Monate nach der Geburt des Sohnes, aus Kos hinüber nach dem sikelischen Megara (um Ol. 60, 1=540). Der Vater des Epicharmos konnte die Zerstörung dieses Megara durch Gelon und die Verpflanzung der Einwohner nach Syrakus (Ol. 73, 4—485) noch erlebt haben. In diesem Jahre soll Epicharmos in Syrakus zuerst Komödien aufgeführt haben. Von seiner Jugendgeschichte weiss man nur so viel, dass sie in die Blüthezeit der Pythagoräischen Philosophie fällt. Aller Wahrscheinlichkeit nach, gehörte die Familie des Epicharmos zu den Asklepiaden der Insel Kos.[2]) Die medicinischen Schriften des Epicharmos waren, dem Jamblichos zufolge[3]), in dorischer Sprache abgefasst.

Nächst der Philosophie des Pythagoras eignete sich Epicharmos auch die Lehren eines andern Zeitgenossen, des Xenophanes, an, eines Hauptes der Eleatischen Schule, dessen Wirkungskreis seit Ol. 61=536 ebenfalls Grossgriechenland war. Wenn Epicharmos das hohe Alter von 90—97 Jahren, das ihm Diod. Sic.[4]) giebt, wirklich erreicht hat, so lebte er noch um Ol. 82 oder 83, wo Krates und Kratinos ihre komischen Siege in Athen unter Perikles feierten. Die eine von der doppelten Inschrift auf seiner Bildsäule besagt: die Bürger von Syrakus hätten den Epicharmos, ihren Mitbürger, aus Erz gebildet, und die Statue dem Dionysos aus Dankbarkeit geweiht, weil Epicharmos ihre Kinder viele fürs Leben nützliche Dinge gelehrt.[5]) Die zweite Inschrift rühmt: So sehr die Sonne alle Gestirne und das Meer alle Flüsse an Grösse übertreffe, so sehr rage Epicharmos in Weisheit her-

1) VIII, 78. — 2) Sprengel, Gesch. der Medic. B. I. p. 349 ff. — 3) a. a. O. 36. § 266. — 4) XI, 48. — 5) Theokrit. Epigr. XVII.

vor.[1]) Epicharmos soll eine Zeit lang in der Verbannung auf der Insel Kos, seinem ursprünglichen Vaterlande, zugebracht haben[2]), wie man vermuthet, in Folge der Unterdrückung und Auflösung des Pythagoräischen Bundes, dessen Schicksale Epicharmos, als eifriger Schüler des Pythagoras, getheilt hätte.[3]) Welcker hält diese ganze Nachricht von dem Exil des Epicharmos für eine leere Erfindung.[4])

Die Philosophie, die wir als eines der wesentlichen Gestaltungsmomente des alten Drama's erkannten, kehrte sich aber auch alsbald, in Bezug auf die Komödie sowohl wie auf die Tragödie, in ein Auflösungselement des Drama's in dem Maasse um, als die Philosophie den Volksglauben untergrub und zerstörte, welcher doch ihre Idee, nur in Gestalt der symbolischen Mythe, zum Inhalt hatte. Hiebei wirkte des Pythagoräisch und Eleatisch geschulten Epicharmos Komik nicht unerheblich mit, die, ihrer ganzen Tendenz nach, eine Travestie der Götterfabel war. Scheint es doch, als habe Epicharmos durch travestirende Verspottung der Götterwelt, zu Gunsten des metaphysischen Schulgottes, sich für die Enthaltung von politischen Tendenzen in seinen Komödien rächen wollen, und den Zwang, den ihm Hieron's Theatercensur auferlegte, die Götter entgelten lassen. Wie herzlich mochte Hieron über diese dem Spotte preisgegebenen Volksgötter gelacht haben, ohne zu merken, dass sein eigenes Königthum von Göttergnaden bei diesem schüttelnden Gelächter wackelte. Hieron lachte über diesen Poseidon, der mit seinem Dreizacke, als Fischergabel, herbeigeeilt kam, zum Fischfang für die Hochzeit der Hebe. Lachte hell auf über diese Musen, die zu Fischweibern herabgespottet, für besagte Hochzeit die köstlichsten Fische in die Küche lieferten; eine endlose Liste, auf die Aelian sich bezieht.[5]) Darunter ein Fisch Elops, von dem es in dieser Komödie hiess, Zeus habe den einzigen vorhandenen sich zu Gemüthe geführt, und seine Frau auf den nächsten vertröstet, den man fangen würde. Hieron lachte sich die Haut voll über den urkomischen Waffentanz, den die beiden Dioskuren, während des Götterschmauses, ausführten, und zu dem Pallas Athene, in Gestalt

1) Diog. Laert. VIII, 78. — 2) Diom. III. p. 486. — 3) Bode a. a. O. 42. — 4) Schulzeit. 1830. S. 426. — 5) Hist. An. III, 4.

einer dicken sikulischen Milchmagd, die Flöte blies, und zwar den enoplios Nomos [1]): eine Waffentanz-Melodie von dem würdig feierlichsten Ernst. König Hieron, die Königin, der ganze Hof von Syrakus, sie lachten ihre dicken Thränen über diese Schwänke eines Pythagoräers als Hanswurst; über diese fabelhaft possierlichen Götter und ihre schnackischen Mythen, ohne entfernt daran zu denken, dass sie selbst nur eine Mythe sind, an die man glauben muss, um sie, die allerhöchsten Herrschaften, für Götter dieser Welt und nicht für eine possenhafte Travestie, für die lächerlichste Fabel zu halten. Der staatskluge, mächtige und aufgeklärte Hieron lachte sich auch über das Bedenken hinweg, dass der gemeine Volksverstand von solcher Verhöhnung, im Zwecke eines reinen, aus der symbolischen Hülle herauszulösenden Ideengewinnes und philosophischen Kerns, nur die negirende zersetzende Verspottung sich aneigne, nicht die Philosophie und den reinern Gottesbegriff. Wie denn auch das syrakusanische Volk, nicht lange nach Hieron, wilder und sittenloser ausartete, als irgend ein hellenisches Stammglied. Der blosse leichtfertige Spott wirkt jederzeit seelenverderblich, vergiftend und zerfressend mit seiner Aetzkraft den Volksgeist und das Volksgemüth. Die grosse Satire, jenes geistige Fegefeuer, jene allgemeine öffentliche Lustration durch das Spottgelächter der Komik wirkt dann nur heilsam, wenn der Spott aus den ewigen Gedanken des Rechtes und des Sittengebotes, aus den unwandelbaren Grundgefühlen des Gemüthes hervorbricht, wie diess in der Aristophanischen Komödie der Fall ist. Die „jambische Idee“ hat den Beruf, das Nichtige und Schlechte in seiner festen Burg, der öffentlichen Gewalt, anzugreifen und seine Herrschaft zu brechen; und, wenn es sich in einer volks- und staatsgefährlichen Persönlichkeit als das incarnirt Böse verkörpert, diese Persönlichkeit, ohne Gnade und Barmherzigkeit, zu vernichten. Eine solche Spottlust ist keine negative; im Gegentheil: sie greift den Geist, der stets verneint, in seiner Wurzel an, in seiner furchtbarsten Gestalt: als angemaasste, öffentliche Macht, als den bösen Geist, der das Gute stets verneint; das wahre öffentliche Heil, das wahre Volkswohl stets verneint, das von der politischen Freiheit, von der ausschliesslichen

1) Athen. IV, 184 F.

Herrschaft des gesetzlichen Volkswillens, unzertrennlich ist. Diese Komik, diese „jambische Idee", ist das Salz der Staaten, und die Aristophanische Komödie, deren radicale Heilcur, die eigentliche zu gewissen festlichen Zeiten vorgenommene öffentliche Volkssühne, Februatio; die gründlichste Aristotelische Katharsis in ihrer reinigendsten und gesund lachendsten Bedeutung. Und gerade diese höchste Consequenz seiner Katharsis wollte der grosse Logiker und Energiendenker nicht aus seiner Kunstlehre und Ethik ziehen, deren heiligste Interessen und Lebensfragen die grosse Komödie von der jambischen Idee, die alte, die Aristophanische Komödie, doch am eifervollsten wahrnimmt, und erhaben begeistert, Dionysisch-enthusiastisch, heldenmüthig und glänzend ausficht. Die Travestie des Epicharmos dagegen spottet den Volksglauben, die Volksideale zu nichte, die bei Culturvölkern stets einen geistigen Tiefgehalt verbildlichen, wie die Kalkschale des „kopflosen" Weichthiers die kostbare Perle birgt. Und was setzt die Komödie des Epicharmos an Stelle der von ihr zu Schanden gelachten Volksideale? Welche Heilslehre bringt sie dem Volksverständniss, dem Volksgemüthe, zu? Welche Götter richtet sie auf in seinem von allen sittlichen und religiösen Ideen, diesen Tempelschätzen seines Innern, ausgeplünderten und verwüsteten Geiste? Die Komödie des Epicharmos, wie die neu-attische, die Menander-Komödie auch, giebt dem Volksgemüth, für seine Götter- und Heilsbegriffe, Gemeinsprüche, Moralsentenzen, Schulformeln, metaphysische Abstractionen; die Menander-Komödie gar, wie sich zeigen wird, eine lockere Scheinmoral, deren lebenskluge Spruchweisheit und aus den anstössigsten Komödienfabeln entwickelte Klugheitsregeln und Vorschriften zu einer gedeihlichen Lebenspraxis dem Volkssinne so bekommt, wie jener „Brief", dem Propheten bekam, dem er im Munde süss schmeckte wie Honig; genossen aber, bitter wie Wermuth und Galle.

Es ist erstaunlich, was für nackte speculative Gedanken diese Travestien-Komödie auf dem Präsentirteller den Feinschmeckern vorlegte; recht eigentlich auf dem Präsentirteller, da sich diese Komödie meist um Tellerleckerei und gute Schüsseln bewegt: „Menschen und Thiere sind und leben nur durch die ihnen einwohnende Idee, und diese ist ihre Seele. Die Gottheit aber ist Urquell aller Ideen, wodurch das Weltall zusammengehalten wird."

„Die Eigenschaften dieses göttlichen Logos bestehen in Allgegenwart und Allmacht“ [1]), und dergl. mehr. Treffliche Lehren, ohne Frage; ganze Schulsysteme in kurzen Sprüchen, zum Hausgebrauch für Schulweise und deren Jünger. Nackte Philosopheme und travestirte Götter, so leicht und angenehm verschluckt im Salzwasser des komischen Spottkitzels, wie man heutzutage Austern schluckt, und an Hieron's Tafel den Fisch Elops in Seewasser, oder gewürzter Tunke genoss. Kein Wunder, dass in diesen Symposien der sikelischen Komödie der guten Küche die Philosophen, Platon an der Spitze, wie an Göttertafeln schwelgten, und sie hoch über die Aristophanische Komödie stellten, welche, umgekehrt, travestirte Philosopheme und nackte Götter in die Seelen lacht, deren Blössen aber keine parties honteuses sind, wie die der sikelischen Komödie, sondern glänzende Schönheiten; homerisch lichte Nuditäten; Götterskandal, der erleuchtet, wie Aphrodite und Ares im Goldnetze, geschmiedet von dem hinkenden, wunderlichen Kunstgott und Mundschenk, Hephästos, dem Erreger unsterblichen Göttergelächters; und das Goldnetz mit seinem herrlichen Fang beleuchtet vom Lichtgotte Helios oder Phöbos Apollon, dessen goldne Flamme auch in der Aristophanischen Komödie aufschlägt als helle Lust, als selig helles Gelächter. Auch das ist kein Wunder, dass die Lehren der sikelischen Komödie des Epicharmos, die bei aller Kunst und durchdachten Ironie, als Travestien, nur für eine eigenthümliche Art von speculativer Posse und Schulkomödie gelten kann — dass diese Lehren zu Spruchsammlungen für Schulen eifrig ausgezogen und als Grundbücher für Erziehung und Bildung der Jugend betrachtet wurden. Oder dass die Kunstrichter im Alexandrinischen Museum den Epicharmos an die Spitze ihres Kanons für die alte Komödie stellten. Oder dass einer der ältesten römischen Dichterphilosophen, Ennius, von dem Horaz sagt, er habe nie anders als betrunken seine Heldengedichte geschrieben (Ennius ipse pater nunquam nisi potus ad arma prosiluit scribenda [2]), — dass der Lebemann und Tischgenosse des römischen Adels, Ennius, jene Lehrsprüche und Schulsätze unter dem Titel: Epicharmus, in römische Verse brachte, wovon noch Fragmente vorhanden,

1) Clem. Alex. Strom. V. p. 674. — 2) Ep. I, 19, 7.

herausgegeben von Hessel. Dass aber trotzdem, trotz Epicharmos und seiner Komödie, die Homer's Götterwelt in die lächerlichsten Situationen der gemeinen Wirklichkeit herabzog, Homer's göttliche Ideensymbole zu nüchternen Alltagsfiguren, schmutzigen Fischhändlern, Küchentrullen, zu Pickelhäringen und Hanswürsten spottete, und trotz alledem der Glaube an diese Götter noch über ein Jahrtausend nach Epicharmos und seiner Komödie vorhielt, das ist ein Wunder, das grösste Wunder Gottes.

Die Zahl von Epicharmos' Komödien schwankt in den Angaben zwischen 52 und 35.[1]) 37 seiner Komödien-Titel werden noch aufgeführt. Athenäos zählt allein deren 26 auf.[2])

Die Stücke lassen sich, dem Stoffe nach, in drei Gruppen bringen. Zur ersten werden die eigentlichen Travestien der Götter- und Helden-Mythe gezählt. Dazu gehören 5 Komödien, d. h. Komödien-Titel: Hebe's Hochzeit; in einer zweiten Bearbeitung die Musen genannt. Von beiden finden sich in Kruseman's Sammlung an vierzig Fragmente, die sich wohl zu einer Speisekarte der auserlesensten Gerichte und Leckerbissen, aber zu keiner Inhaltsangabe zusammensetzen lassen. Den ungefähren Inhalt haben wir schon angedeutet. Bode vermuthet in den Musen den Chor zur Hochzeit der Hebe. „Aber was für Musen!“ ruft er aus. Sie stammen von Pieros, dem Feisten und von Pimpleis, der Dicken, und als Quellnymphen haben sie für die schmackhaftesten Fische zu Hebe's Hochzeit zu sorgen. Nach Grysar waren die Chöre des Epicharmos von denen der attischen Komödie darin verschieden, dass sie auf der Scene, wie bei den Römern, nicht wie die attischen Chöre in der Orchestra, zubrachten[3]), und sich der dialogischen Form und desselben Metrums wie die Schauspieler bedienten. Die komischen Chöre des Epicharmos hatten also weder chorische Gesänge (μέλη χορικά), noch Parabasen u. s. w. Ausserdem, meint Grysar, hätten Gespräch und Gesang in der Komödie des Epicharmos so abgewechselt, wie in unsern Singspielen und Gesangspossen. Da kein einziger Chorvers in den Bruchstücken zu finden, stehen alle Vermuthun-

1) Suid. v. Ἐπιχ. — 2) X. p. 418 C. — 3) de Dor. Com. quaest. 1828. p. 135.

gen über den Chor dieser Komödien auf schwachen Füssen, oder richtiger auf gar keinen Füssen.

Die Kommasten, oder Hephästos, travestirten die Mythe von der Fesselung und Lösung der Götterkönigin durch den Schmiedegott, als Strafe von Zeus über sie verhängt, wegen der Verfolgung des Herakles. Die Befestigung der Hera an den von Hephästos verfertigten Zauberstuhl, mit Hülfe von Ares und dessen Bruder Enyalios, durch Hephästos ist auf einer italischen Vase dargestellt.[1]) Für das Mitleid, das Hephästos bei der Fesselung bezeigt, wird er von Zeus aus dem Himmel gestürzt. Zur Erlösung vom Sitzzauber, die nur Hephästos vollbringen kann, lässt ihn Zeus durch Dionysos zurückholen. Den Einzug in den Olymp hält Hephästos auf einem Esel, begleitet von Satyrn als Kommasten, die den Chor bildeten. In der Abbildung dieser Scene auf einer italischen Vase will man eine Scene aus Epicharmos' Kommasten erkennen.[2])

Pyrrha und Prometheus, Travestie des Mythus von der Menschenschöpfung und der Sündfluth. Das ihnen durch Prometheus verliehene Feuer benutzen die Menschen zu Zwecken der Kochkunst. Sie werden Schlemmer und Prasser. Zeus vertilgt das Kothgeschlecht (πλάσματα πηλοῦ Aristoph. Av. 686), bis auf Pyrrha und Deukalion, Kinder des Epimetheus und Prometheus und Stammeltern eines neuen dauerhaften Geschlechts, aus Steinen gebildet. Daher Laos (λαός) „Volk“, das auch „Stein“ bedeutet (λᾶς, λαός). Man wollte in dieser Komödie eine Parodie von Aeschylos' Prometheus finden. Ist auch Buttler's Ansicht[3]), dass Epicharmos, der mit Aeschylos an Hieron's Hof verkehrte, die Redeweisen des grossen Tragikers, ja ganze Tragödien von ihm parodirt hätte, längst beseitigt: so bleibt die Epicharmische Komödie doch, ihrem Wesen und Charakter nach, eine Parodie der Tragödie überhaupt; und diese Richtung ist es, die ihr das Anrecht auf eine poetische Darstellung der komischen Idee abspricht, und sie in die Klasse des Schwankes edlern Styls und der mit gedankenreichen Schulsprüchen verzierten Burleske ver-

1) Hancarville T. 3. pl. 108. Millin, Gal. mythol. 13, 48. — 2) Laborde T. I. tab. 52. Millin, G. m. 1, 80. 388. Vases. T. I. pl. 9. T. II. pl. 66. — 3) ad Aesch. Prom. arg. T. I.

weist. Die poetische Komödie mag wohl die Form der Tragödie, den Kothurn, parodiren: in ihren Richtungen und Zwecken, in ihrer innersten Wesensidee treffen beide zusammen und ergänzen sich einander, wie Demokrit und Heraklit dieselbe Weltanschauung durch verschiedene Kundgebungen und in entgegengesetzten Stimmungen offenbaren: der eine durch Lachen, der andere durch Weinen. Ist es gestattet, das Bild weiter auszuführen, so denke man an jene mit den Seiten zusammengewachsenen Menschenwesen, die Aristophanes in Platon's Gastmahl, zur Erläuterung seines Begriffes vom seelenverschmelzenden Eros, schildert. Komödie und Tragödie, Demokrit und Heraklit, des lachenden und weinenden Philosophen verschwisterte Seelen, sie gleichen solchem, durch vorherbestimmte Harmonie für's erste nur seitlich zusammengewachsenen Menschenpaar. Nun stelle man sich dieses nach seiner, auf des Schöpfers Machtwort, erfolgten Theilung und Auseinanderlösung vor. Eine unendliche Sehnsucht überkommt die getrennten Zwillingsseelen. Der Demokrit weiss nicht, wie ihm geschieht, ob er lachen oder weinen soll; und dem Heraklit ist zu Muthe, als müsste er vor Weinen lachen. Bis sie sich erschaut, und Aug' in Auge blickt. Nun liegen auch schon, wie zwei Schwesterflammen, die beiden Zwillingsseelen einander in den Armen, und halten sich so innig umflochten und umschlungen, und vermischen so liebeselig ihr Lachen und Weinen, dass sie jetzt erst zu vollkommener Wesens-Durchdringung verschmolzen scheinen. Ist diess etwa nur ein müssiger, willkürlicher Vergleich? Oder hat sich das, in dem antiken Drama blos äusserlich und seitenverwandtlich vereinigte Zwillingspaar, Tragödie und Komödie, die Heraklit- und Demokrit-, die weinende und lachende Philosophen-Seele, haben sie sich nicht wirklich in dem Drama des poetischen Humors, im Shakspeare-Drama, zur innigsten Seeleneinheit vermischt, Ein Herz und Eine Seele? Wie verhielt sich nun aber die philosophische Parodie des Epicharmos zu der wirklichen Identitätsphilosophie des tragischen Weinens und komischen Lachens? Wie ungefähr jener Kyau im Volksschwank, der vom Himmel hernieder seine Privatgeschäfte abmacht, und dabei, in einer unaussprechlich hockenden Stellung, die Erde mit allem was darauf sich regt, kreucht und weset, wonneselig und wunderfreudig anlacht. Aehnlich die philosophische Parodie

des Epicharmos, die beim Anblick des seelenverschwisterten Paars vor Freuden den Himmel für einen Kyau-Stuhl ansieht, und von demselben auf den curiosen Zwilling, als auf die neckisch spassigste Missgeburt, sich den Bauch haltend vor Schüttelwonne, herunterlacht. Ihrem Geist und Wesen nach, ist die sikeliotisch italische Posse, als Götter- und Heldenparodie, zugleich die Parodie der tragischen und komischen Idee selbst, deren in innerster Tiefe gemeinsamen Ernst und läuternde Kraft sie in den Koth spottet und dadurch sich selbst zur Affen-Fratze grinst. Des Epicharmos Mythen-Burleske mochte sich vor dieser gemeinen Phlyaken-Posse durch Kunst, edlere Haltung und speculative Elemente auszeichnen; in ihrem Grund und Wesen blieb sie ihr doch verwandt. Ja die italiotische Posse kann nur für eine verkommene Abart der Mythen-Travestie des Epicharmos gelten. So gross dieser in seinem Genre war, so verwerflich scheint uns sein Genre vom kunstpoetischen Standpunkt aus, weil es diesen selbst aufhebt und ihn zur Narrensposse äfft.

Die Bruchstücke der Bakchen und Dionysen von Epicharmos geben keine Andeutung von dem Inhalt dieser wahrscheinlichen Travestien des Pentheus-Mythos. Dieser ersten Gruppe schliessen sich die Parodien Homerischer Mythen an: die Troer, Philoktetes, Odysseus der Ueberläufer, der Kyklop, die Sirenen und der schiffbrüchige Odysseus. Eine nähere Angabe gestatten die kümmerlichen Bruchstücke nicht. Dasselbe gilt von Skiron, Busiris und Amykos.

Die zweite Gruppe der Epicharmischen Komödie bilden Localstücke, sikelische Charakterbilder aus dem Privatleben. Wiefern dieses Genre mit dem der mittlern und neuern Komödie verwandt ist und auf diese eingewirkt haben mag, lässt sich aus den spärlichen Bruchstücken nicht erkennen. Die Perser, die Räubereien, das Fest und die Inseln, bleiben für die Geschichte des Drama's Böhmische Dörfer. Vom Inhalt des Pithon (Affe), der Monate, der Wurst, des Grossprahlers, des Epinikios, der Festtänzer, lässt sich so viel errathen, wie von dem Inhalt der Vogelgespräche. Epinikios und Festtänzer waren dem Grammatiker Hephästos[1]) zufolge und nach einem Schol.

1) p. 45. Gaisf.

Aristoph.[1]) in anapästischen Tetrametern gedichtet. Was von Epicharmos übrig geblieben, besteht, bis auf eine kleine Anzahl Jamben, aus trochäischen Tetrametern.

Die dritte Gruppe endlich enthalten, bis auf zwei, Stücke von allgemeinern Lustspielstoffen aus dem wirklichen und gewöhnlichen Leben; die Vorbilder und Vorlagen des Plautus:

„Plautus eilte zum Ziel der Entwicklung, wie Epicharmos."
Plautus ad exemplar Siculi properare Epicharmi.[2])

Das properare deutet auf die rasche, muntere, vorwärts eilende Bewegung in der Komödie des Plautus, worin er den Epicharmos zum Muster genommen.[3]) Von diesen Stücken des Epicharmos werden sieben Titel genannt: Die Töpfe, der Bauer, Hoffnung und Reichthum, das Mädchen von Megara, Erde und See, Logos und Loginas. Die Töpfe hat Plautus wahrscheinlich in seiner Aulularia nachgeahmt; den Bauer (Ἀγρωστῖνος) in seinem Truculentus oder dem verloren gegangenen Agroecus. Hoffnung oder Reichthum enthielt schon den Charakter des Parasiten vollständig ausgebildet. Erde und See (Γᾶ καὶ Θάλασσα) mochte ein Küchenstück gewesen seyn, wozu Erde und Meer die Leckerbissen lieferten. Die Bruchstücke enthalten meist auch Leckereien. Logos und Loginas scheint eine Personification von Verstand und Witz, ähnlich den Figuren im indischen Drama: „Die Geburt des Begriffs." Das Fragment deutet auf eine Scene zwischen Logos und Loginas, worin die beiden wunderlichen Personen sich mit doppelsinnigen Wortspielen neckten. Der Schöpfer der sikeliotischen Komödie, dieser hoch- und reichbegabte, nach so verschiedenen Richtungen hin merkwürdige und grosse Geist, bietet, als dramatischer Dichter, zwei entgegengesetzte und doch sich ergänzende Seiten dar: eine negative und positive Seite. Erstere vertritt seine Mythen-Parodie, womit er der Homerischen Götterwelt, und in ihr, der Tragödien- und Komödien-Fabel, dem Stoffe wie der Idee nach, als Philosoph, schulsystematisch, den Garaus spielen wollte, und sie ausrotten mit Stumpf und Stiel. Dieser Vernichtungsfeldzug endigte mit der vollständigen

1) Plut. 487. — 2) Hor. Ep. II, I, 58. — 3) C. Linze de Plauto properante ad exemplar Epicharmi. Breslau 1828. (Schulprogramm.)

Niederlage des Philosophen wie des Dichters. Der alte Homerische Geist wandte die Schärfe des Schwertes gegen die Schulsecte selbst, welcher Epicharmos angehörte, gegen den Pythagoräischen Bund in Unteritalien, dem er mit Einem Schlage ein Ende machte, und erhob sich gleichzeitig in der attischen Tragödie, bald auch in der altattischen Komödie, so herrlich gross und glänzend, wie er nur jemals als episch-lyrischer Sonnengeist ganz Hellas erleuchtet hatte. Die positive, die fruchtbar fortzeugende Schöpferkraft entfaltet der wunderbare Asklepiade, Pythagoräer und Burleskendichter in den Komödien der zweiten und dritten Gruppe, in seinen Local- und Charakterstücken, durch welche sich Epicharmos als Vater und Begründer des eigentlichen Lustspiels und der Localposse im modernen Sinne beurkundet; ein unsterbliches Verdienst, das ihm eine der ersten Stellen in der Geschichte des Drama's anweist.

Gleichzeitig mit Epicharmos dichtete Phormis oder Phormos am Syrakusischen Hofe Komödien, und theilt mit seinem Kunstgenossen die Ehre, als Erfinder der dorischen Komödie zu gelten. Phormis war Erzieher von König Gelon's Söhnen. Ihm schrieb man, nach Suidas [1]), die Einführung der langen Gewänder und die Ausschmückung der Scene mit rothgefärbten Fellen zu. Von dem prunkhaften Aufwande der Choregen in der Megarischen Komödie, welche gleich beim Eingange Purpurstoffe zur Schau trugen, spricht Aristoteles in der Nikomachischen Ethik.[2]) Das grosse steinerne Theater zu Syrakus, dessen Ruinen jetzt noch Staunen erregen [3]), war lange vor Sophron, dem Zeitgenossen des Aristophanes, erbaut. Der Architekt Demokopos soll, nach Vollendung des kolossalen Baus, wohlriechendes Oel unter seine Mitbürger in Syrakus vertheilt und desshalb den Namen Myrilla erhalten haben. Die dem Epicharmos, nach Theokrit's Angabe, von seinen Mitbürgern gesetzte Statue lässt vermuthen, dass er den nächsten Anlass zum Bau des grossen Theaters gegeben habe, der unter Hieron begann, aber erst Ol. 78, 3 = 466 vollendet wurde. Hieron starb Ol. 78, 2 = 467.

Suidas zählt 8 Titel von Stücken des Phormis auf. Admetos,

1) v. Φόρμος. — 2) IV, 2, 20. — 3) Honel T. 3. pl. 187 ff. Wilkins, Magn. Graec. etc. II. p. 6. pl. 7.

Alkyones, Alkinous, Ilions Zerstörung, Hippos, Kepheus und Perseus. Ein neuntes Atalantai nennt Athenäos.[1]) Sie gehören sämmtlich in die Klasse der Mythen-Travestien. Als dritter Kunst- und Zeitgenosse von Epicharmos und Phormis wird Deinolochos genannt, Schüler oder gar Sohn des Epicharmos. Aelian bezeichnet ihn als einen Mitbewerber und Nebenbuhler (ἀνταγωνιστής) des Epicharmos.[2]) Suidas schreibt dem Deinolochos 14 Komödien zu, wovon nur 3 dem Titel nach bekannt sind: Telephos, Amazonen, Medeia, die ebenfalls der Mythen-Komödie, oder der Parodie tragischer Stoffe beizuzählen.

Die Mimographen. Die von Platon bewunderten Mimen (μῖμοι) des Sophron waren scenische Bilder aus dem sikeliotischen Volksleben mit scheinloser, leichter Ironie und harmloser Scherzhaftigkeit (χάριτες εὐτελεῖς), für die gebildete Gesellschaft, in frischen heitern Farben ausgeführt. Diese kleinen, dramatischen Spiele stellten Figuren aus den untern Volksklassen, Landleute in der Regel, dar, in drolligen Contrasten mit dem städtischen Wesen, die aber nur erzählungsweise, im Zwiegespräche, unter den betreffenden Personen verhandelt wurden, und durch das dabei entwickelte Gebärdenspiel um so ergötzlicher wirkten. Wir erklären uns den Namen Mimoi aus diesem, den Volkstypen, besonders den sikeliotischen Landleuten eigenthümlichen malerischen Mienenspiel bei Schilderung ihrer Verlegenheiten und Bedrängnisse in der Stadt und bei städtischen Schaugeprängen. Dieser Reiz von naturfrischer Ländlichkeit mit Durchblicken in das städtische Leben und den contrastirenden Ton der feinen Gesellschaft musste auf einen Geist wie Platon um so anregender und fesselnder wirken, als er sich selbst mit seinen dramatischen Bestrebungen und Anlagen aus den Wettkämpfen der tetralogischen Tragödie in den Dialog der speculativen Idylle gleichsam zurückgezogen hatte, deren belebende Seele Sokrates war, eine Mimenfigur schon durch die äussere Erscheinung, die Alkibiades, in Platon's Symposion, so treffend mit den Figuren von Silenen und Satyrn vergleicht. Platon lernte die Sophronischen Mimen durch Dion kennen[3]), nahm sie mit sich nach Athen, wo sie

1) XIV. p. 623A. — 2) Hist. An. VI, 51. — 3) Plat. Epist. VII. p. 324 A.

durch ihn zuerst bekannt wurden [1]), und studirte sie eifrig als Muster der diologischen Kunst, zu Nutz und Frommen der feinen, mimisch-dramatischen Färbung seiner Dialoge, die dem Genre des Sophron darin verwandt scheinen dürfen, dass der Gegensatz der einfachen ewigen Wahrheit der speculativen Idee zu den künstlichen Wirren, Täuschungen und Truglehren der vielgewandten und vielgestaltigen Sophisten dem Gegensatz entspricht, den die in jenen Darstellungen ländlicher Sitte geschilderte einfache Naturwahrheit zu den trügerischen Irrungen und der vielgeschäftigen Nichtigkeit des Stadtlebens bildet. Seine Verwandtschaft mit den Sophronischen Mimen spricht der Platonische Dialog auch in der Form aus. Sophron's mimische Dialoge waren in Prosa [2]) mit unscheinbarer, aber feindurchdachter Kunst, in rhythmischen Abschnitten geschrieben. [3]) Hierauf bezüglich sagt O. Müller: [4]) „Sophron's Mimen hatten durchaus nichts Orchestisches und Musikalisches, womit zusammenhängt, dass sie gar nicht in Versen, sondern, obzwar in gewissen rhythmischen Abschnitten, doch immer in Prosa geschrieben waren.“ So hat schon ein alter Kunstrichter auch in der Prosa der Platonischen Dialoge eine poetisch gehobene Rhythmik erkannt. [5]) Die aus jenem Gegensatze von ländlich städtischem Wesen und einzig durch die objective Kunst der Darstellung in Sophron's Mimen fliessende und wie ein feiner Duft darüber gehauchte Ironie beseelt Platon's Dialoge als speculativer Stimmungston gleichsam, welcher aus dem Zauber der Composition und der Harmonie dieser dialektischen Kunstwerke quillt. In der Poetik [6]) nimmt Aristoteles einen gemeinschaftlichen Namen für die Mimen des Sophron und Xenarchos, des Sohnes von Sophron, und für die Sokratischen Dialoge in Anspruch, als deren Erfinder Aristoteles [7]) den Alexamenos aus Teos nennt. Mit Recht konnte daher Olympiodoros [8]) sagen, Plato habe dem Sophron die Kunst nachahmender Charakterschilderung ab-

1) Diog. La. Vit. Plat. III, 18. — 2) Athen. XI, 505 C. aus Aristot. verlor. Buch. *περὶ ποιητῶν*. — 3) Gramm. med. bei Montfauc. Bibl. Coisl. part. 1. p. 120. — 4) Dor. II. p. 260. Vgl. Grysar, de Sophrone Mimographo p. 12ff. — 5) Dion. Halic. Epist. ad Pomp. p. 205 ed. Hudson: *ὅτι τὸν ὄγκον τῆς ποιητικῆς κατασκευῆς ἐπὶ λόγους ἤγαγε φιλοσόφους.* — 6) I, 8. — 7) Athen. XI, 505 B. aus Aristot. *περὶ ποιητῶν*. — 8) Vit. Plat. §. 3.

gelauscht, und, kann man hinzufügen, die dialogistische Kunst. Denn das Eigenthümliche des Mimos war nicht sowohl das Dramatische, als eine mimisch charakteristische Unterhaltung, ein dialogisches, in lebhaften Localfarben skizzirtes Charakterbild. Plutarch's Symposion berichtet sogar von einem merkwürdigen Versuch, der in späterer Zeit zu Rom mit Platonischen Dialogen gemacht worden, sie dramatisch aufzuführen. Dass diese Dialoge, nach Art der Tragödien, trilogisch und tetralogisch zusammengestellt worden [1]), ist bereits erwähnt. Ausser Platon, unter dessen Sterbekissen man die Mimen des Sophron gefunden haben soll [2]), wird der heilige Gregor von Nazianz als Nachahmer des Sophron genannt in dem schon angeführten Schol. zu seinen kleinen Gedichten. Dem Joh. Laur. Lydus zufolge [3]) hätte auch der Römische Satirendichter Persius den Sophron zum Muster genommen. Von Apollodoros lag dem Athenäos ein Werk über Sophron vor, das aus mehreren Büchern bestand. [4])

Sophron, ein Sohn des Agathokles und der Damnasyllis, war zu Syrakus geboren. Seine Blüthezeit fällt mit der des Sophokles und Euripides zusammen (Ol. 83, 1 = 448). Improvisirte Mimenspiele hatte es in Sikelien und Unteritalien lange vor Sophron gegeben. Die Spieler derselben waren mimische Lustigmacher (*μῖμοι καὶ γελωτοποιοί*), deren Kunst hauptsächlich im Gebärdenspiel bestand, gewürzt mit platten und unanständigen Spässen. Ein Verzeichniss dieser Gattung von Mimenspielern giebt Athenäos. [5]) Die beliebtesten solcher mimischen und von Fürsten und Vornehmen besonders bevorzugten Possenreisser waren Hilaroden und Magoden. Die Kunstleistungen der Hilaroden beschränkten sich auf Caricaturen von Tragödien mit musikalischer Begleitung und im tragischen Costüm. „Der *Ἱλαρῳδός*", sagt Athenäos [6]), „ist ernsthaft (*σεμνότερος*); er hohnlacht nicht, grinst und fletscht nicht" (*οὐδὲ γὰρ σχινίζεται*). Der Magode grimassirte Komödien-Stoffe zu Nichte unter dem Schalle von Tamburin und Zymbel. Ein anderer Unterschied bestand darin, dass die Hilaroden Männer- und Frauen-Rollen, die Magoden aber nur Frauen-

1) Diog. La. III, 35, 56. — 2) Quinctil. Or. I, 10, 17. Val. Max. VIII, 7. Extr. 3. Eudok. p. 389. — 3) de magist. Rom. 1, 41. — 4) Athen. III, 89 A. VII, 280 E. Schol. ad Arist. Vesp. 523. — 5) I, 19 F. 20 A. V, 195 F. X, 439 D. — 6) Athen. XIV, 621 C. D. Vgl. Bode 3, 2. S. 89. Not. 4.

Rollen spielten in langer Frauenkleidung. Der Preis war ein Goldkranz. Diese Mimenspiele nahmen die Römer in ihre dramatische Kunst auf und pflegten sie mit grosser Vorliebe.

Auch Sophron's Mimen zerfielen in zwei Gattungen, in ernste und spasshafte, und wurden, je nach den männlichen oder weiblichen Charakteren, die sie vorführten, *ἀνδρεῖοι* oder *γυναικεῖοι* genannt.[1])

Plutarch[2]) nimmt zweierlei Mimen an: 1) *ὑποθέσεις*, mit Fabel und Handlung nämlich, dergleichen der römische Mimus war, dessen nähere Bekanntschaft wir noch machen werden. 2) *παίγνια*, die griechischen Mimen, wie sie schon vor Sophron im Schwunge waren, die Mimen niedrigen Styls. Die Beschaffenheit der letztern bezeichnet Dio Chrysostomos[3]) in seiner Erklärung des Mimendichters, welcher *μῖμος*, wie die Darstellung, hiess: Der Mimos, sagt er, ist ein Darsteller des Lächerlichen, oder ein Lachenmacher (*γέλωτος ποιητής*) mittelst Possenreissereien in gebundener oder ungebundener Rede. Von dem Charakter dieses Mimos giebt Athenäos[4]) einen Begriff, der vom König Antiochos Epiphanes berichtet, er habe einmal so skandalöse Mimen aufführen lassen, dass alle Zuschauer davon liefen (*ὥστε πάντας αἰσχυνομένους φεύγειν*). König Antiochos tanzte und spielte in diesen Mimen mit (*ὠρχεῖτο καὶ ὑπεκρίνετο*). Die schmutzige Mimenposse war überhaupt der Hochgenuss für Alexander's Nachfolger und von allen Bühnenspielen die einzige, die sie leidenschaftlich begünstigten und pflegten. „Der Logomimos Herodotos“, berichtet Athenäos[5]) nach Hegesandros, „und der Tänzer Archelaos standen bei König Antiochos in höchsten Ehren, und er zeichnete sie vor allen seinen Freunden aus“ (*μάλιστα ἐτιμῶντο τῶν φίλων*). König Ptolemäos Physkon konnte selbst seine übermässige Fettleibigkeit nicht abhalten, bei Gastmahlen mimische Tänze auszuführen. Er, der keinen Schritt gehen konnte, ohne von zwei Kammerherrn unterstützt zu werden, sprang munter, wie Silen, von seinem Tafelsitz in den Tanzplatz hinunter und tanzte unbeschuht (*ἀνυπόδητος*) seinen Mimos mit den geübtesten Possentänzern um die Wette.

1) Eudok. p. 389. Athen. VII, 286 D. 306 D. — 2) Sympos. VII, qu. 8. — 3) Orat. II. — 4) I, 19 D. — 5) XII, 550 B.

Aus Blomfield's Sammlung der Fragmente von Sophron könnte man sich schwerlich eine Vorstellung vom Charakter dieser Mimen bilden. Zum Glücke besitzen wir in Theokrit's Syrakusanerinnen, welche dem Adonisfeste in Alexandrien beiwohnen, eine Nachbildung der Isthmiazusen des Sophron[1]), die uns einen ungefähren Begriff von dem Genre geben können. Wie Theokrit's Syrakusanerinnen aus den untern Ständen sich über die Adonisfeier in Alexandrien unterhalten, so mochten auch Sophron's Frauen über die isthmischen Spiele in Korinth schwatzen, wohin sie aus Syrakus sich begeben hatten. Bei Theokrit gesellen sich im Verlaufe der im Wechselgespräch geschilderten Vorgänge bei der Adonisfeier zu den sich unterredenden Frauen, Gorgo und Praxinoe, noch eine alte Frau, ein Fremder und eine Sängerin, die nach einander auftreten. Ein ähnlicher Verlauf lässt sich in den Isthmiazusen des Sophron annehmen; dessgleichen die dramatische Dreitheilung, Exposition, Verwickelung und der befriedigende Ausgang, so wie die Observanz, dass nicht mehr als drei Personen am Gespräche Theil nehmen. Weniger glücklich hat Theokritos in seiner Thestylis die Akestriä (Ἀκέστριαι) des Sophron nachgebildet.[2]) Sophron's Frauenmimos, die Akestrien, von denen sich die eine beklagt, dass ihr Liebhaber einer erzdiebischen Krämerin in die Hände gefallen[3]), war ohne Zweifel dialogischdramatisch gehalten. Theokrit dagegen lässt seine lieberasende Zauberin ihre Dienerin Thestylis in einem ununterbrochenen Monologe anreden, ohne die Dienerin handelnd einzuführen und am Gespräche Theil nehmen zu lassen.

Ausser den genannten sind die Titel von zwei Sophronischen Frauenmimen auf uns gekommen: die Brautjungfer und die Schwiegermutter. Die erste schilderte die Hochzeitfeier unter der niedern Volksklasse der Sikelioten. Aus der Schwiegermutter ist nichts erhalten, als eine Aufforderung zum Essen.

Von Sophron's Männermimen, denen Apollodoros in seinem schon erwähnten Werke über ihn das dritte Buch gewidmet, sind nur fünf dem Namen nach bekannt: der Seemann oder Fischer, der den Bauer spielt; der Thunfischfänger, der Bote, der

1) Argum. Theocr. Idyll. XV, p. 816. Kiesel. — 2) Das. p. 809. — 3) Blomfield, Class. Journ. Vol. 4. p. 386.

Liebling und Prometheus. Die Bruchstücke aus dem ersten sprechen nur von Muscheln und schlechten Fischen. Aus dem letzten, dem Prometheus, ist nur ein einziger Vers erhalten, und aus den Wörtern, die von den übrigen auf die Nachwelt gekommen sind, kann sich diese keinen Vers machen.

Die Hilarotragödien der Tarentiner. Die Tarentiner, eine Spartanische Kolonie, gründeten Taras (Tarent) Ol. 18, 1 = 708. Die Sitten ihrer Mutterstadt verpflanzten sie aber nicht nach Grossgriechenland. Sie übertrafen selbst die Sybariten an Genusssucht, Feinschmeckerei und üppigem Kleiderprunk. Sie standen noch zu Platon's Zeiten unter dem Zauberstecken der Circe. Platon, welcher bei Gelegenheit seiner sikelischen Reise (Ol. 98 = 388) auch jene Gegenden besucht hatte, kann nicht genug von der Dionysischen Festlust und den maasslosen Schwelgereien der Tarentiner erzählen.[1] Sogar die Tragödie konnte ihnen nur als Hilarotragödie, oder lustige Tragödie, schmecken, woraus Plautus, im Prolog zu seinem Amphitryo, einer Nachahmung eines solchen Tarentinischen lustigen Trauerspiels, Tragicomödia machte. Wahrscheinlicher aber bildete Plautus sein Wort nach dem Titel κωμῳδοτραγῳδία, unter welchem die Komiker Alkäos und Anaxandrides Dramen schrieben.[2] Die Tarentinische Hilarotragödie ging aus den Stegreifpossen der Phlyaken hervor, wesshalb auch für die Hellenen Hilarotragödie und Phlyakographie gleichbedeutend war. Zur literarischen Kunstwürde erhob die Phlyakographie Rhinthon, der Sohn eines Töpfers, zur Zeit des ersten Ptolemäos, unter welchem er blühte.[3] Er hinterliess 35 Dramen, hilarisirte Caricaturen tragischer Stoffe. Die Römer nannten auch diese in Unteritalien überaus beliebte Gattung edlerer Phlyakenspiele Rhinthonisch.[4] Suidas nennt sie κωμικὰ τραγικά, wie Plautus. Bei Steph. Byz.[5] heisst Rhinthon schlechtweg φλύαξ, Possenreisser. Der Lexikograph Nessis, der die Rhinthonischen Dramen aus eigener Erfahrung schildert, bezeichnet sie treffend als tragische Farçen.[6] Das Tragische an der Farçe bestand wahrscheinlich nur in der gottsjämmerlichen Verhunzung der tra-

1) De Legg. I. p. 637 B. Athen. IV, 166 EF. — 2) Meineke a. a. O. T. I. p. 247. 371. — 3) Suid. v. Ῥίνθων. — 4) Donat. ad Terent. Adelph. prol. 36. — 5) v. τάρας. — 6) Casaub. de Sat. poes. p. 100 ff. Ramb.

gischen Fabel. Rhinthon's Hilarotragödie scheint nichts weiter gewesen zu seyn, als die heruntergekommene Komödie des Epicharmos, als eine plebeische Götter- und Helden-Caricatur ohne Spruchweisheit und philosophische Ironie. Mit der Angabe des Grammatikers Lydus [1]) von ihrer hexametrischen Form stimmen die wenigen Bruchstücke nicht, worin kein einziger epischer Hexameter zu finden, sondern nur jambische Trimeter; Lydus müsste denn auch diesen Sechsfuss Hexameter genannt haben.

Ausser dem Orestes sind von Rhinthon nur noch sieben Dramentitel bekannt: Iphigenia in Aulis und in Tauris, Telephos, Amphitryon, Herakles, Meleagros und Jobates. Der Amphitryon und Jobates scheinen Parodien von Sophokles' Tragödien Amphitryon und Jobates.

Nach Rhinthon cultivirten diese Gattung der italiotisch-dorischen Komödie oder Hilarotragödie, Sopatros, Skiras und Bläsos. Ersterer, aus Paphos, lebte noch zur Zeit des Ptolemäos Philad. (Ol. 124, 2=283). Bei Athenäos wird er bald Parode, bald Phlyakograph genannt. Ob er derselbe Sopatros ist, der, nach Aelian [2]), Alexander d. Gr. die Hörner eines wilden Esels überreichte, lässt Bode dahingestellt. Besagter Sopatros scheint nicht blos attische Tragödien, wie Orestes, Hippolytos, sondern auch attische Komödien parodirt zu haben: in der Bakchis z. B. die Bakchen der Komiker Lysippos, Antiphanes und Epigenes; im Mädchen von Knidos die Komödien gleichen Namens von Menandros und Alexis.[3]) Der Physiologos soll eine Verspottung des berüchtigten Schlemmers Philoxenos gewesen seyn, welcher die Naturforschung als Esskünstler betrieb, und als Naturschwärmer einmal auf dem Aetna in der wundervollen Aussicht zwischen einer Reihe von leckern Schüsseln schwelgte.[4]) Den Eubulotheombrotos dieses Sopatros lassen wir mit den Hörnern seines wilden Esels, die er als Fragment dem grossen Alexander verehrte, auf sich beruhen. Dessgleichen die Mysten, das Linsengericht und die Bücherwürmer, die ja ohnehin alles Andere, und zuletzt sich selber auffressen.

Andere dorische Dichter von Travestien, Burlesken, Parodien,

1) De magistr. Rom. 41, p. 70. — 2) Hist. Anim. X, 40. Stob. ecl. phys. p. 130. — 3) Mein. Menand. fr. p. 98. — 4) Athen. VIII, 341 E.

wie Hegemon von Thasos, der Lieblings-Parodist der Atheiner, Archestratos aus Gela, Matron, u. s. w. berühren nur mittelbar das dramatische Gebiet, da das Eigenthümliche dieser Schwänke in der Contrastirung eines niedrigen gemeinen Inhalts mit dem hochernsten feierlichen Tone epischer Phraseologie besteht. Eine nähere Beziehung zum Drama möchten die Sillen und Kinäden (*Σίλλοι*, *Κίναιδοι*) durch die mimische Vortragsform ansprechen dürfen. Als berühmtester Sillendichter wird der skeptische Kyniker Timon aus Phlius genannt[1]) (Ol. 125 = 280 v. Chr.). Er hat drei Bücher Silloi in parodirenden Hexametern geschrieben, scherzhafte Todtengespräche; eine Travestie der Homerischen Nekyia und eine Nekyomantie seiner Gegner, der dogmatischen Philosophen.[2]) Timon der Phliasier schrieb sogar Tragödien und auch Satyrspiele[3]), welche die Alexandriner benutzten.

Zu den Dichtern der schlüpfrigen Kinäden wird Alexandros der Aetolier gerechnet, dem wir als Mitglied der Alexandrinischen Pleias begegnen werden. Der namhafteste und älteste dieses Genre's ist Sotades von Maronea (Thracien); nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen Dichter der mittlern Komödie. Er schrieb, sagt Suidas, Phlyaken oder Kinäden (*Φλύακας ἤτοι Κιναίδους*) im jonischen Dialekte. Sotadische Gedichte sind gleichbedeutend mit unzüchtigen Poesien. Dem Strabon zufolge schrieb Sotades, und nach ihm Alexander Aetolus, Sillen in Prosa (*ἐν ψιλῷ λόγῳ*), dagegen Lysis und Simos melisch, d. h. in gebundener Rede mit musikalisch-mimischer Begleitung.[4]) Endlich wird Philistion aus Bithynien, der in Rom unter Tiberius lebte, den Mimographen beigezählt. Suidas meldet von ihm, er habe biologische Komödien geschrieben, wahrscheinlich mimische Sittenbilder aus dem gewöhnlichen Leben.

Sollen wir uns noch mit den paar Bettlerlappen der beiden „heitern Tragöden," des Tarentiners Skiras und des Bläsos von der Insel Capri (Caprea) befassen? Richten wir lieber ein brünstiges Dankgebet an den Zahn der Zeit, dass es ihm gefallen, von dem Mesotribas des Bläsos nur ein einziges Wort übrig

1) Diog. Laert. IX. c. 12. Vgl. Langheinrich: De Timone 1720—23. 3 Progr. Woelke: De Graecor. Sillis. 1820. — 2) Sext. Pyrrh. I. 224. — 3) Diog. IX, 110. — 4) Athen. XIV. p. 620 D.

zu lassen, und dass der Saturnus dieses Phlyax, „ein tapferer Trinker,“ sich selber durch die Gurgel jagte, bis auf die in einem Versstummel enthaltene bescheidene Anfrage bei der Nachwelt: „Ob er sich wohl sieben Becher vom Süssesten ausbitten dürfte, die aber auf einmal?“ [1]) Was den Meleagros des Skiras anbetrifft, so wollen wir die artige Aufmerksamkeit des Meleagros, welcher nur den Kopf des ätolischen Ebers der Atalanta zu Füssen legte, noch überbieten, indem wir dem Skiras, dem Dichter des Meleagros, diesen ganz und gar schenken. Wem der Mund nach mehr solcher verschollenen Phlyaken wässert, findet noch eine handvoll Namen und Titel bei Bernhardy. [2]) Bei Fabricius gar wimmelt es davon in seiner Notitia Comicor. deperditor. [3])

Wir wenden uns zu der Aristophanischen Komödie zurück, die uns allein aus dem reichen Schriftschatz der altattischen Komödie gerettet worden und, gleich jenem einzigen Buche der Kumäischen Sibylle, den Werth aller vernichteten in sich vereinigt. Die dorische Komödie in Sikelien und Grosshellas lehrt uns die Bedeutung und den poetischen Kunstwerth der alten attischen Komödie nur desto höher schätzen. Auch in der Pflege dieser Kunstspiele bilden die beiden Bruderstämme den entschiedensten Gegensatz. Die sikeliotisch-italische Komödie zieht die komische Kunst in den realistischsten Koth herab und verliert sich in die platte gemeine Posse. Die altattische Komödie schwingt sich in ihrer staatssittlichen Kerntendenz, ihren tiefen ethischen Zwecken, bis zur Höhe der Tragödie empor. Sie gleicht dem Adler, der vom Leichnam des Rindes, das er mit Flügelschlägen, unabwendbar wie Schicksalsschläge, in den Abgrund geschleudert und zerfleischt, sich aufschwingt zur Sonne oder zum Wolkensitze des Donnerers, um den dreizackigen Blitzstrahl mit den mächtigen Fängen zu ergreifen, die noch von dem Blute seines Opfers triefen, Haupt und Schnabel so tief, wie eben nur in das Herz seiner Beute, tauchend in Ambrosia und Nektar, in die Himmelskost hehrer Poesie. Unten raschelt schon die dorische Posse, die affenschwänzige Anger-Ratte, an den Ueberresten parodistisch nagend, die der Adler zurückgelassen. In der leckersten

1) Das. XI, 487C. — 2) Grundr. II. S. 479. — 3) Bibl. gr. II. c. XXII. p. 405—506.

Form und Zubereitung ist die dorische Komödie noch immer kein Mahl für Götter; nur ein Gaumenkitzel für die Geniesser und Schwelglinge eines vornehm-anrüchigen Geschmacks, dessen Gelüste nur die Verspottung der vom Volke heilig gehaltenen Symbole und des Volkes selber noch reizen und erregen kann; dem Geschmackskitzel ähnlich, der aus den Eingeweiden der Schnepfe Götterwonnen kostet, und in Schwalbennestern die mit dem Strassenkoth vermischten Excremente der Vögel als die köstlichsten Leckerbissen schlürft. Epicharmos strich nur den Schnepfenextract auf die hartgerösteten Scheibchen abstracter Schulweisheit. Sophron würzte nur die Schwalbennester mit den feinen Specereien ironischer Contraste, und salbte sie mit den Blüthen-Essenzen einer raffinirten, die überreizt lüsternen Hofzungen prickelnden Naturunschuld und Volksidylle. Theokrit's ländliche Gedichte athmen köstliche Naturfrische, wie etwa die beflitterten, mit Watteau's oder Boucher's Idyllen-Bilderchen bemalten Prunkfächer den Hoffräulein des Oeil de boeuf, im Grünen, bei ländlichen Spielen, Kühlung zufächeln mochten, als geschäftige, blitzschnelle, winkbereite Kuppler sich regend, um das künstlich gefachte Wangenroth mit der feinen Schminke, durch Vermittelung zugewehter Naturhauche, zu vermählen. Theokrit's für den ägyptischen Hof berechnete Idyllen athmen Natureinfalt und Hirtenunschuld; aber doch nur als pikante Würze für die petits soupers oder parties fines dieses Hofes der genussgierigen Ptolemäer, die in seltenen Handschriften und Geisteswerken mit demselben Schmausbehagen wie in seltenen Fischen und Backwerken schwelgten. Die italiotischen Phlyaken sahen zuletzt gar nur auf das Anhängsel der Schnepfen im Allgemeinen, und brauchten schliesslich ihr Schreibrohr wie der Kiebitz den Schnabel. Da rufen nun die Feinen und die Guten, die Euschemonisten, Zeter über die Unanständigkeiten der alten attischen Komödie, des Aristophanes, der doch nur die Kunst der grossen Coloristen in höchster Meisterschaft übt und, gleich diesen, aus farbigem Koth zaubervolle Wirkungen, all die Herrlichkeiten, den Glanz und die Pracht seines breiten, saftigen Pinsels lockt und entfaltet. Denn ist die Malerfarbe etwas anderes, als leuchtender Koth? Diese Kunstwirkung übt sie aber nur nackt aufgetragen, an der Oberfläche eben, in unmittelbarer Berührung mit dem reinen heiligen Lichte, das sich nicht vor

dem bunten Quark ekelt, der noch obendrein, mit der Frechheit des Baberinischen Fauns, sich vor ihm hinlagert in aller Breite, wie ihn Gott geschaffen. Das reine, keusche Licht wendet sich nicht scheuselig ab von der schmutzigen Farbentünche, wie die Lobpreiser der ehrbaren Anstands-Komödie, die Feingebildeten des Aristoteles und Plutarch, sich von dem derben, unverschleierten Farbenauftrag des Aristophanes abwenden; die Feinen und Guten, die hochgebildeten Menandristen, die für die Lustdirnen, Kuppler und im Weinrausch geschwängerten Bürgermädchen der neuern Komödie gesittet und anständig schwärmen. Das hehre, göttliche Licht küsst den Farbenkoth schön und rein und duftig, und durchleuchtet ihn mit seinem Wesen, seiner Lauterkeit und Anmuth. Dieses hehre Himmelslicht in der Komödie des Aristophanes, es ist der hohe sittliche Ernst, der in der tiefsten Tiefe dieser Komödie als ihr innerstes Wesen, ihr Lebensgeist, als der Born ihrer Komik quillt. Die altattische, die Aristophanische Komödie, fasst dieselben höchsten Ziele des würdigsten Staats- und Bürgerlebens in's Auge, wie die Aeschylische Tragödie; ist, gleich dieser, eine kunstvolle Symbolik göttlicher Ideen, voll erhabener Lehrweisheit und Anregung zu frommer Sitte und tugendreichem Wandel; ist, wie die Tragödie des Aeschylos und Sophokles, eine hohe Schule segenvoller Staatskunst, und, gleich jener, die eifervollste Schirmerin und Pflegerin heiliger Satzungen, ruhmreicher Ahnengrösse, begeisterter Vaterlandsliebe. Das komische Ideal dieser Komödie, es ist völlig identisch mit dem tragischen Ideal; durchaus nicht, wie die Schulästhetik eine der andern nachspricht, das „verkehrt Tragische," ein „umgekehrtes Ideal", und was des Umgekehrten und Verkehrten mehr ist. Nein, das komische Ideal des Aristophanes ist das tragische Ideal selber; nur dass dieses die speculative Idee der Seelenheiligung und Erweckung zum schönsten und würdigsten Leben und Handeln in allgemeiner, gleichsam theoretischer Reinheit ausspricht für alle Ewigkeit und Folgezeiten; das komische Ideal hingegen dieselbe Idee in der unmittelbaren Gegenwart abspiegelt; an einem vom laufenden Tage gleichsam gegebenen Falle zum Bewusstseyn bringt, und mit praktischer Nutzanwendung auf die Zeitumstände, die Tagespolitik, die „schwebenden Fragen." Das komische Ideal ist das auf die Tageszwecke und ihre Nichtigkeiten angewendete

tragische Ideal, und diese Anwendung der erste grosse Contrast und wunderliche Widerspruch, den das Lächerliche bedingt.

Das blosse Missverhältniss aber von Zweck und Mittel, von Erwartung und Erfüllung, Spannung und Befriedigung, Vorbereitung und Ueberraschung, das allein macht so wenig das Lächerliche aus, dass derselbe Gegensatz und Widerspruch das Tragische hervorruft, sobald die Täuschung zum Verderben des im Widerspruch Verstrickten ausschlägt. Der tragische Widerspruch zwischen Zweck und Mittel endet mit Schrecken. Der Irrthum und die Verrechnung oder Verblendung aus übermüthigem Selbstvertrauen entwickelt sich, in progressiver Steigerung, zu gemeinsamer Vernichtung. Das Missverhältniss schwillt hier lawinenmässig an und begräbt im Sturze Königshäuser und Geschlechter. Der Widerspruch des Lächerlichen verhält sich gerade umgekehrt. Die unendliche Erwartung läuft in ein unendliches Nichts aus; die Grösse der Spannung steht zu der Winzigkeit des Ausgangs in umgekehrtem Verhältniss. Es ist der Berg, der die Maus gebiert, ridiculus mus; die lächerliche Maus, und die Maus des Lächerlichen. Dahingegen der tragische Widerspruch dem Wachsen des Krokodils gleicht, das, wie Plinius bemerkt, vom verhältnissmässig kleinsten aller Thierjungen zum grössten und fürchterlichsten Raubthier anwächst. Dieser Widerspruch versteht keinen Spass. Kehrt aber, stülpt aber dieses gegensätzliche Verhalten von komischer und tragischer Katastrophe darum schon das tragische Ideal um? Nichts weniger! Die höchsten und letzten Ziele haben beide Dramenformen gemein. Nur die Mittel und Wege zur Erreichung der gemeinsamen Zweckidee möchten allenfalls verschieden seyn. Allein selbst diese Verschiedenheit ist nur scheinbar. Denn Steigerung der Selbsttäuschung und Steigerung der ihr entsprechenden Situationen greift hier wie dort um sich, in der Tragödie wie in der Komödie. Worin besteht nun der Unterschied? Wodurch wirken die Contraste in der einen tragisch in der andern komisch? Bekanntlich erklärt die Poetik des Aristoteles die komische Schuld-Busse als eine schmerzlose Beschämung.[1] Das positive Moment zu dem negativ bestimmten möchte indessen wohl noch aus einer andern Quelle fliessen. Die Quelle

1) V, 1—3.

liegt, unseres Erachtens, in dem verschiedenen Verhalten des komischen und des tragischen Helden zum Pathos der Selbsttäuschung; liegt in ihrer Grundstimmung, ihrem Ueberhebungs-Affect. Die komische Hybris, der Uebermuth des komischen Helden, ist wohlgemuth, leichtblütig von Natur, aufgeräumt und guter Dinge durch Anlage und Temperament. Dieser Contrast der Stimmung zur Thorheit bewirkt erst das Lächerliche. Das Lächerliche hat das Komische dieses Contrastes zur Voraussetzung. Der Affect der komischen Person muss von Hause aus komisch seyn. Denn ein blosser, noch so auffälliger Fehlschluss, eine noch so wunderliche Verrechnung, ein noch so befremdliches Missverhältniss zwischen Folgerung und Prämissen, kurz ein bloss theoretischer error in calculo ist absurd, ungereimt, verkehrt, querköpfig, Alles, nur nicht lächerlich, geschweige komisch. Der Widerspruch muss ein persönliches Interesse berühren, er muss sich in einen Affect verwandeln; als getäuschte, und zwar durch die Nichtigkeit des Erfolges, getäuschte Erwartung empfunden werden, um lächerlich zu wirken. Das Lächerliche verlangt daher ein Subject, das durch die Unzweckmässigkeit seiner in's Spiel gesetzten Mittel zur Förderung seiner Interessen sich von dem verfehlten Zwecke getäuscht und gleichsam von sich selbst gefoppt sieht, ohne empfindlichen Schaden zu nehmen. Aber auch dieses Lächerliche bedarf noch eines gewissen Etwas, eines Elementes, damit es lusterregend, damit es komisch wirke. Jedem, auch dem Verständigsten und Gesetztesten, kann einmal eine solche Verkehrtheit im Gebrauch der Mittel beim Verfolgen eines erlaubten Zweckes begegnen. Jeder kann sich auf diese Art lächerlich machen, ohne desshalb durch das Lächerlichwerden einen lustigen, einen komischen Eindruck hervorzubringen. Hierzu gehört, wie schon angedeutet, eine besondere Anlage von Seiten dessen, der durch sein Lächerlichwerden heiteres, wohlthuendes Lachen erregen soll. Diese Anlage besteht darin, dass das Lächerliche nicht aus seinem Verstande, aus einer blossen falschen Ansicht, Thorheit und dergl.; sondern aus einer gewissen Eigenart, einer angeborenen Gemüthsstimmung, aus einer Prädisposition zu Lächerlichkeiten, entspringe. Mit andern Worten, das Lächerliche im Lustspiel muss von Personen ausgehen, die das Temperament, die Marotte, den Humor des Lächerlichen haben,

aber den naiven, unbewussten, unabsichtlichen Humor. Ja die Wohlgemuthheit, „Wohligkeit des Gemüths“ ist nicht immer die Grundstimmung der gleichwohl komischen, und zwar ideal komischen Person. Der komische Wahn kann die Farbe einer gar feierlichen Gemüthsverfassung tragen, und wird nur um so hochkomischer wirken. Diese Gemüthsverfassung der lächerlichen, durch das Missverhältniss zwischen Einbildung und realer Zweckmässigkeit lächerlichen Selbsttäuschung ist die Gemüthsverfassung der erhabenen Narrheit, ist die Donquijoten-Stimmung. Doch bleibt es fraglich, ob eine solche der Komik des poetischen Lustspiels eben so gemäss ist, wie dem Humor des Romans. Aber Humoristen von Charakter und Stimmung müssen die ächt komischen Figuren seyn. Sie müssen sich gemüthlich lächerlich machen können ohne Wissen und Wollen, ohne zu wissen, *wie* komisch sie sind. Das sind die eigentlichen lustspielfähigen, die belachenswürdigen, wahrhaften Komödiefiguren und komischen Personen, und das Lächerliche, das aus dem Dichten und Trachten solcher Subjecte sich entwickelt, ist das ächt Komische, das naturwüchsig Lächerliche, das Lächerliche vom Quell und Sprudel. Alle andern Arten: das Situationskomische, das aus künstlichen Verwickelungen der Lagen und Spannungen hervorgeht; das kaleidoskopisch aus den zufälligen oder künstlich gruppirten Contrasten der scenischen Momente sich mischt, oder gar aus dem Intriguenspiel absichtlicher Verstrickungs-Anschläge und Düpirungen sich hervorspinnt, alle diese Arten des Lächerlichen ohne die Affect-Komik, ohne die komische Grundfarbe des Charakters, ohne den Hang und Kitzel zur *gemüthlichen* Selbsttäuschung, mögen sich zu den sinnreich ergötzlichsten Witzspielen kreuzen, verflechten und entwirren lassen: das *poetische* Element des Lustspiels, die subjective Charakterkomik, werden sie niemals aus sich selbst erzeugen.

Doch ist das *Naive*, *Unbewusste* in dieser komischen Gemüthsart Grundbedingung zur reinen poetischen Lustspielwirkung. Die Folie des komischen Charakters ist daher der volle Ernst seiner Zwecke und seiner gründlich lächerlichen Mittel. Jene „unendliche Wohlgemuthheit und Zuversicht, durchaus erhaben über seinen eigenen Widerspruch zu seyn;“ jene „Seligkeit und Wohligkeit der Subjectivität, die, ihrer selbst gewiss, die

Auflösung ihrer Zwecke und Realisationen ertragen kann"[1]), setzt eine dem komischen Charakterhumor so völlig entgegengesetzte, eine so bewusstvolle, den eigentlichen Reiz der naiven Gemüthskomik zerstörende Stimmung voraus, verwandter der künstlich erzeugten Weinlaune, als der unbewussten Trunkenheit des poetischen Humors: dass uns diese „unendliche", dem komischen Charakter untergeschobene, „Wohlgemuthheit und Wohligkeit," von welcher, seit dem grossen, deutschen Kunstphilosophen, die Aesthetiken nicht genug zu erzählen wissen, auf einer Verwechselung der in dem Zuschauer durch den komischen Humor der Lustspielfigur zu erregenden Stimmung mit der des komischen Charakters selbst, zu beruhen scheint. Keine von Shakspeare's oder Holbein's oder Aristophanes' komischen Figuren weiss etwas von dieser unendlichen Wohlgemuthheit und Zuversicht und Erhabenheit über den eigenen Widerspruch, Seligkeit und Wohligkeit — lauter Reflexionsstimmungen, die wohl die Meistergebilde jener grossen Lustspieldichter athmen und erregen; die den Dichter selbst überkommen, ja bei dem sie, jedoch in Form eines tief besonnenen Ernstes idealer Gestaltung, den Grundton seines Schöpferhumors, während des Schaffens, bilden mögen. — Unmöglich können aber diese, das vollste, man möchte sagen, dialektisch-philosophische Bewusstseyn voraussetzende Zuversicht und Erhabenheit über den eigenen Widerspruch die komisch-poetische Figur selbst erfüllen, ohne jene Wesenseigenschaft derselben: die grundinnerliche Naivetät, völlig zu vernichten, von welcher die Figuren des Aristophanes namentlich, diese ernsthaft gemeinten, zur Symbolisirung substanzieller Ideen und zweckvoller Staatspraxis verwandten phantastischen Personen, so durchaus beherrscht und beseelt erscheinen, dass diese Naivetät ihre poetisch-phantastische Existenz bedingt, ihren geistigen Lebensodem facht, ihre phantastisch-komische Lichthülle bildet. Bald wird sich uns auch der Grund ergeben, warum diese von des Dichters Intentionen völlig durchdrungenen Figuren um so weniger jene Zuversicht, jenes selige Selbstbewusstseyn ihrer Erhabenheit über den eigenen Widerspruch athmen können. Das Charakteristische, Ureigene, der Aristophanischen Komödie besteht, unserer Ansicht nach,

1) Hegel's W. X, 3. 534. 2. Aufl.

eben in jenem, alle andern komischen Widersprüche überwiegenden und beherrschenden Grundcontrast, den ihre grotesken Phantasiefiguren mit der Erhabenheit ihrer Zweckidee bilden. Die Komödie des Aristophanes nimmt gewissermaassen eine Gattung für sich in Anspruch: sie ist die Komödie der erhabenen Komik; in ihr feiert die von Aristoteles abgelehnte „jambische Idee“[1]) ihre Verklärung, ihre Apotheose.

Vorerst müssen wir aber noch ein paar Lichter zur Erläuterung des Täuschungsaffectes aufsetzen. Die lusterregende Täuschung, so sagten wir, wirkt nur als Selbsttäuschung rein komisch; wie die tragische nur durch ihre Selbstverblendung imputabel und dadurch tragisch wird. Der Narr seiner selbst seyn, ist im Lustspiel hochkomisch, wie im Trauerspiel hochtragisch. Durch Andere düpirt und gefoppt werden, wirkt blos lächerlich, nicht komisch. Die schlauen, gängelnden, umgarnenden, in die Falle lockenden Anschläge, die noch so witzig angelegte und einschlagende Intrigue compromittirt zu sehr die Verstandeskräfte des Gefoppten und kitzelt andererseits wieder zu schmeichelhaft die des Ränkespielers, um in dem Zuschauer behagliche Lust, heiteres Wohlgefühl, zu erregen. Läuft der Genarrte in's Netz, nicht aus blossem Mangel an Ueberlegung, sondern in Folge einer wunderlichen Eigenheit, eines Gelüstes, Ticks, einer Erpichtheit gleichsam auf's Gefopptwerden, eines Affectes mit einem Wort: so ist diess das Komische, nicht der berechnete, durch schlau und zweckmässig gelegte Schlingen erzielte Erfolg. Dann ist es aber wieder nur die Selbsttäuschung, welche komisch wirkt. Wie jede Tragödie sich auf eine Tragödie der Verblendungen zurückführen lässt, so ist jede Komödie eine Komödie der Irrungen, der Täuschungen, und am lustigsten, komischsten, poesie- und kunstgemässesten, als Komödie der Selbstschüsse, der Selbsttäuschungen. Gleichermaassen liegt der Schwerpunkt der tragischen Schuld und Wirkung in der Selbsttäuschung. Kassandra, die ihrem Tode mit offenen Seher-Augen zustürzt, ist gleichwohl nur das tragische Opfer eines selbstverblendenden Wahnes; da sie eine falsche Prophetin wäre, wenn ihre Todes-Vorschau sie ihrem Verderben nicht entgegenrisse, und sich in diesem erfüllte. So lockt und schmei-

1) Poet. V, 2.

chelt die helle Flamme den Falter in sein Feuergrab, und verblendet ihn mit unfreiwilligem Selbstmord. Dass die Selbsttäuschung des komischen Narren seiner selbst in der glimpflichsten Form auftritt, als Selbstgefälligkeit, Zufriedenheit mit sich selbst und seinem Wahne, als kitzelndes Behagen an seiner Verkehrtheit, hat denn auch, im Unterschiede von der tragischen Sühne, die Vergeltungsfolge, dass die Verwirrungen, die den tragisch Schuldigen in schreckenvolle Strudel und Wirbel des Jammers und Untergangs hinunterziehen, über den komischen Büsser nur als Sturzwellen gleichsam und Sturzbäder des Lächerlichen und Gelächters zusammenschlagen. Die neckische Nemesis entspricht der spasshaften Selbstbethörung. Wie die Tragödie, so rächt auch die Komödie jenes Weltgrundgesetz: das Ursächlichkeitsgesetz, und schliesst, ganz wie die Tragödie, den Zufall aus, dessen komische Maske die Vergeltung nur vornimmt, wie dort das Vergeltungsgesetz die tragische Maske des Schicksals. Die harm- und schuldlose Verkehrtheit des komischen Sünders büsst irgend einen „beschämenden Fehler, der keinen Schmerz verursacht und nicht verderblich ist“ (*ἁμάρτημά τι καὶ αἶσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν*). Das Gesetz der Causalität, die Kategorie des gesunden Menschenverstandes, wird in lusterregender Weise gesühnt, zu Nutz und Frommen aller Derer, die an solchem Beispiele sich belehren mögen, um in ähnlichen Fällen, nicht wie die Lustspielfigur erst durch eigenen Schaden klug, gesittet und bescheiden zu werden. Denn Lebensklugheit ist auch eine sittliche Eigenschaft, wesshalb sie Aristoteles, in seinen Ethiken, den Tugenden beizählt, indem die Lebensklugheit zur Selbstbescheidung und verständigen Anwendung des Ursächlichkeitsgesetzes auf's Praktische, in gegebenen Fällen, anleitet.

Das wäre nun die *komische Katharsis*, die Reinigung der Selbstbethörung und ähnlicher Affecte, welche Gemüthsreinigung die Komödie durch Lustgelächter, durch *Heiterkeit* und *Lachen* vollzieht, wie die Tragödie ihre Katharsis der Selbstverblendung, oder Hybris, durch *Furcht* und *Mitleid*. Aber auch die Katharsis „solcher und ähnlicher Affecte,“ die Reinigung des Lacheffectes selbst, und der Lust am Lächerlichen bewirkt die Komödie; wie die Tragödie die Läuterung an den Gemüthsbewegungen des Mitleids und der Furcht vollbringt. Die

Komödie bringt Maass und Gleichgewicht in die Affecte der Lachlust und des Wohlgefallens am Lächerlichen, indem sie diese Kriterien des verständigen und besonnenen Handelns einestheils schärft, leichterregbar und feinfühlig erhält; anderntheils aber auch die Lust am Lächerlichen von den Schlacken der Schadenfreude läutert und diese auf das Maass einer verständigen Freude an der Berichtigung der Thorheit und Verkehrtheit durch eine leichte Busse und Beschämung herabsetzt. Das Behagen an der komischen Figur und ihrem wohlgemuthen Selbstvertrauen entspricht dem Mitleidgefühl in der Tragödie; die Freude an dem bevorstehenden schmerz- und schadlosen Misserfolge ihrer heitern Illusionen, der Furchterregung in der Tragödie. Denn diese Freude ist im Grunde nur das Genugthuungs- und Befriedigungsgefühl ob der Rechtfertigung des Causalitätsgesetzes, als Klugheitswarnung; ähnlich wie die Furcht als Ehrfurchtsschauer vor der göttlichen Ahndung, vor der unentrinnbaren Ereilung der Schuld, in Kraft desselben Gesetzes, das Gemüth erregt. Die Uebertragung der Aristotelischen Definition der Tragödie auf die Komödie, die sich bei dem schon erwähnten Anonymos findet [1]), bleibt immer beachtenswerth: „Die Komödie ist die Nachahmung einer lächerlichen Handlung u. s. w., welche nicht vermittelst Erzählung, sondern durch Lust und Lachen die Reinigung derartiger Gemüthsbewegungen vollzieht.“ Uns scheint es unzweifelhaft, dass der „Schematiker,“ wie Bernays diesen Anonymos verächtlich nennt [2]), darin nur den Vorlagen oder doch Ueberlieferungen gefolgt ist, die bis auf die verloren gegangenen Abhandlungen über die Komödie in der grössern Poetik des Aristoteles, oder in der Skizze derselben, der erhaltenen Poetik, zurückreichen möchten.

In der neuattischen Komödie des Menander und in der ganzen aus ihr hervorgegangenen Lustspielgattung ist die zweideutige Moral, auf die sie abzielt, das einzige Lebenszeichen, das der Dichter dieser Komödiengattung von seiner persönlichen Betheiligung giebt und, nach den Kunstregeln dieser neuen und neuesten Komödie, das einzige, das er geben soll. In der altat-

1) Cram., anecd. gr. Par. Vol. I. p. 7, 24. — 2) Ergänzung zu Aristoteles' Poetik, Mus. d. Philol. etc. Jahrg. 8. 1853. S. 568.

tischen, der Aristophanischen Komödie, führt der Dichter sein erhabenes, um das höchste Nationalheil und die Katharsis des Staatslebens sich bewegendes Thema in eigener Person durch, von Anfang bis Ende; ist der Dichter der überall gegenwärtige Held seiner grossen Komödienidee, der, wie seine Tendenz, frank und frei und unverholen, nicht blos aus dem Chor, dem eigentlichen Sprecher und Dolmetscher seiner Herzensgedanken, der Collectivperson seiner selbst, sondern aus allen Personen spricht, aus seinen, des Dichters, durchsichtigen Masken, die daher wesentlich Ideen- oder Phantasiefiguren sind; komische Grotesken-Symbole der höchsten sittlich-politischen Staatsheilslehre. Die ganz real gemeinten Personen aus dem wirklichen Leben der Tagesgeschichte liefern, im Gegensatz zu den symbolischen Maskentypen, eine zweite Art von komischem Contraste, durch ihren Abstich gegen die phantastischen Figuren und die Idealtendenz, die durch die symbolische Figur hindurchscheint, und die reale Person mit ihren niedern, verwerflichen Zwecken komisch vernichtet. Aus diesem Grundwiderspruche zwischen dem Idealzweck der Inhaltstendenz und den theils phantastisch grotesken, theils gemeinwirklichen Figuren folgen die formellen Contraste in dieser Komödie von selbst: Bizarre Conception bis zur ausschweifendsten Phantastik bei dem einfachsten dramatischen Bau und Plan, worin kein Ineinandergreifen der Scenen, keine Verflechtung, keine Charakterentwicklung an Situationen, keine eigentlichen Charaktere, sondern ein Mummenschwanz von komisch karikirten Persönlichkeiten mit typischem Gepräge und von symbolischen Gattungsfiguren. Von demselben Contrast und Widerspruch ist Styl und Ausdruck durchdrungen. Der höchste lyrische Schwung gedankenvoller Dithyrambik wechselt mit den gemeinsten Tönen der niedern Komik. Die überschwänglichsten Gegensätze schlingen sich zu einer ungeheuerlichen Arabeske von erhabenster Poesie und frechster Zote. Die grellsten Dissonanzen lösen sich in die farbigste Harmonie auf; die Vermählung des Gemeinsten mit dem Erhabensten in die höchste Kunst. Im Haushalt dieser Komödie scheint Schmutz und Unflath sich von selbst zu verstehen, wie Dung und Auswurf im Haushalt der Natur. Die Sonne geht bekanntlich aus einem Pfützenbade ganz so herrlich und spiegelklar hervor, als ob sie ein frisches Bad von Morgenthau genommen.

Selbst den orchestischen Theil durchzieht der komische Widerspruch und bestimmt den Charakter der Komödientänze, den Kordax vor Allem, in Mimik und Rhythmen. Das trunkene Taumeln mit dem vergeblichen Streben, den Schwerpunkt festzuhalten, malt den komischen Contrast von unstetem, mit Steifstelligkeit der Beine abwechselndem Hüftespiel; wie dieser lascive Wackeltanz, der classische Cancan, sich wieder im trochäischen Tetrameter spiegelt, dessen Rhythmen Aristoteles mit dem des Kordax vergleicht: ὁ δὲ τροχαῖος κορδακώτερος.[1]) Nicht blos vom Chor in der Orchestra, auch auf der Bühne wurde der Kordax von einzelnen Schauspielern getanzt. Philokleon führt ihn in den Wespen aus, und Dikäopolis in den Acharnern tanzt ihn beim Vortrag des phallischen Liedes (251—267). In seiner grossen idealkomischen Staatsaction ist es der Dichter aber, wir wiederholen es, der als Hauptperson alle diese Contraste durchspielt.

Man hielt die Parabase, worin sich der Chor, im Namen des Dichters, an das Publicum wendet, für eine auffällige Erscheinung in einem dramatischen Kunstwerk. Die alten Scholiasten[2]) betrachten die Parabase in der politischen Komödie für einen Lückenbüsser, ein blosses Ausfüllsel der Zwischenacte. Zu dieser Ansicht bekennt sich auch Platonios.[3]) Neuere Kritiker, W. H. Kolster[4]) z. B., wollen sie als einen Ruhepunkt für den Zuschauer betrachtet wissen; eine Pause, um sich vom Lachen zu erholen: 'ut animum a ridendo remitteret.' Die Parabase ist aber so wenig eine blosse Erholungspause; die Komödie fällt in der Parabase so wenig aus der Rolle; der Dichter steckt in ihr den Kopf so wenig unversehens aus der Coulisse hervor: dass die Komödie vielmehr, nicht blos, wie schon Thiersch und nach ihm Köster[5]) dargethan, sich aus der Parabase, als ihrem Grundkeim, entwickelt, — dass die alte Komödie vielmehr, in Beziehung auf den Dichter, eine durchgängige Parabase ist, worin der Dichter gar nicht aufhört, durch alle Momente, Wandlungen, allegorische und wirklich gemeinte Figuren hindurch, mit den Zu-

1) Rhet. III, 8. — 2) Plut. v. 627. — 3) Περὶ διαφορᾶς etc. p. 3. — 4) de Gr. Com. Parab. p. 20. — 5) Comment. de gr. Com. parabasi. Strasb. 1835 p. 16.

schauern in eigener Person zu verkehren. Die Aristophanische Komödienfigur lebt, spricht und handelt denn auch keinesweges aus einem selbeigenen Persönlichkeitsbewusstseyn heraus. Auch hat es der Dichter gar kein Hehl, dass diese Figuren und ihre tolle Wirthschaft nur seine Maske sind, durch die seine praktische Staatseinsicht über die wichtigsten öffentlichen Angelegenheiten des Tages mit seinen Zuschauern, d. h. mit seinem Volke unmittelbar, verhandelt; dass dieser phantastische Spuk des Dichters Maske ist, die er in der Parabase nur lüftet, um seinem Publicum die Illusion zu benehmen, als sey das Alles blosses Gaukelspiel, tolles Possenzeug und Narretheidung; um seinem Publicum den Standpunkt klar zu machen, dass es sich hier um keine Fratzen, kein blosses Lachvergnügen, um kein eitel ästhetisches Lust- und Kunstspiel, sondern um die allerernstesten und wichtigsten Dinge handelt, und dass er, der Dichter hier, die Rolle des wahren, lautern, ehrlichen, für das Beste des Gemeinwesens aufrichtig und eifervoll bedachten Demagogen, Berathers, Ermahners und Staatslehrers übernommen. Ist doch des 90jährigen Kratinos letzte Komödie, die Weinflasche (Pytine), durch und durch ein ganz persönlicher Privathandel, den der greise Dichter dem Volke zu dessen unendlichem Ergötzen vorspielte. Tritt doch in dieser gekrönten Komödie des Kratinos die Komödie als Ehefrau des Dichters auf, die ihre Rechte auf ihren Ehemann, den Dichter, gegen seine Geliebte, die Weinflasche oder Methe (Μέϑη, Trunkenheit), durchsetzt, auf Grund des ehelichen Segensspruches: Ein Leib und Eine Seele. Wie sehr der Komödienchor nur den Stellvertreter des Dichters, als öffentlichen Anklägers und Volksanwalts, bedeute, das zeigen am augenscheinlichsten die „Archiloche“ desselben Kratinos, eine Komödie, worin der Chor als eine Schaar von 24 solcher Sittengeissler auftrat, wie jener Archilochos aus Paros einer war, der furchtbare Jambendichter, dessen Satiren die Opfer seiner Stachelverse zur Verzweiflung und zum Selbstmorde trieben. Der aus lauter Hesioden bestehende Chor in der Komödie gleichen Namens von Telekleides, eines andern Komikers und ältern Zeitgenossen des Aristophanes, kann abermals als Beleg für die Mission eines öffentlichen Volkslehrers gelten, die der Komödienchor, in Vollmacht und als alter Ego des Dichters, zu erfüllen hatte. Das

Amt eines Lehrers ländlicher Frömmigkeit und Tugend, das der epische Dialektiker, Hesiodos, so treuherzig und patriarchalisch in seinen Gedichten vom Landbau versah, übertrug der Komiker Telekleides auf seinen Hesioden-Chor, den er als Strafredner und Sittenlehrer dem literarischen Unfug seiner Zeit und den schlechten Tragikern entgegenstellte, welche der Scholiast zu Aristophanes [1]) namhaft macht.

Am deutlichsten erhellt die Personification gleichsam der Dichterpersönlichkeit zu seiner Komödie aus dem Ursprung und der Gliederung der Parabase selbst. Ihr Ursprung aus dem phallischen Liede gilt für unzweifelhaft. Die Bestandtheile desselben: der Lobgesang auf Bakchos und die Spottverse gegen bestimmte Persönlichkeiten, bilden auch die wesentlichen Elemente der Parabase. Der strophische Theil derselben, Strophe und Antistrophe, entspricht dem Bakchos-Anrufe im phallischen Chorlied, und enthält auch in der Parabase Lobgesänge zum Ruhme des Dionysos oder zur Verherrlichung der Stadt Athenä. Die Strophe nennt Köster [2]) die Wurzel der ganzen Parabase. Dem melischen oder strophischen Gesangstheile schliessen sich die den phallischen Spottversen entsprechenden epirrhematischen Glieder an; zwei trochäische Recitative des Chorführers, bestehend aus einem zwischen Strophe (στροφή) und Antistrophe (ἀντίστροφος) eingeschobenen Epirrhema (ἐπίῤῥημα), und einem auf die Antistrophe folgenden Schluss-Couplet, dem Antepirrhema (ἀντεπίῤῥημα). Beide, Epirrhema und Antepirrhema, enthalten in der Regel politische Ermahnungen und Rathschläge. Das Versmaass ist der trochaicus tetrameter catalepticus. Diesem aus den vier genannten Gliedern, der epirrhematischen Syzygie, bestehenden, vom phallischen Stegreif-Chorliede überkommenen Grundtheile der Parabase, geht der neuere hinzugekommene anapästische Theil voraus, dessen Entstehungszeit, nach Köster [3]), mit dem Beginn des peloponnesischen Kriegs zusammenfiel, und als dessen Erfinder von ihm die politischen Dichter der alten Komödie bezeichnet werden, unter denen Eupolis, Pherekrates und Aristophanes die Hauptstelle einnahmen. Dieser erste anapästische Theil der Parabase besteht aus vier Gliedern:

1) Thesm. v. 168. Av. 1126. — 2) a. a. O. 14. — 3) Ebendas.

1) Kommation (κομμάτιον): Ein kurzes Präludium, daher auch Prokerygma (προκήρυγμα) genannt.[1]) Es bestand aus wenigen lyrischen, zuweilen aber auch anapästischen Versen. Das Kommation in Aristophanes' „Vögel" z. B. ist in glykonischen Maassen. Im „Frieden" besteht es aus fünf anapästischen Tetrametern. Es wurde während der ersten Schwenkung gesungen, die der Chor in der Orchestra, beim Frontmachen vor der Bühne, gegen das Publicum, mit gleichzeitigem Vortreten in tanzender Bewegung, ausführte. Von diesem Herantritt an's Publicum (παραβαίνειν) kommt der Name παράβασις, Parabase. Aristophanes bezeugt selbst die Ableitung: πρὸς τὸ θέατρον παραβῆναι.[2])

2) Anapästos (ἀναπαίστος); Parabasis im engern Sinne[3]), wurde in der Komödie des Aristophanes in Anapästen vorgetragen (tetrameter catal.). Nur in den Wolken hat diese Parabasis (Anapästos) das Eupolideische Versmaass, vom Komiker Eupolis so benannt, weil er es am häufigsten gebrauchte, wie Aristophanes die anapästische Parabase, daher dieses Metrum das Aristophanische heisst.

3) Pnigos (πνῖγος) oder Makron (das lange, μακρόν), welches seinen Namen von dem langen Athem erhielt, der zu dem heftigen Vortrage gehörte. Woher es wohl auch Pnigos (das Sticken vom ausgehenden Athem) heissen mochte: διὰ τὸ ἀπνευστὶ λέγεσθαι[4]) (μακρότερον, ἐπιμηκέστερον). Es besteht aus einem eng verbundenen anapästischen System (kataleptisch). Diese eigentliche Parabase im engern Sinn wurde ohne Tanzbewegung, die ganze Parabase aber, nach dem Scholiasten[5]), unter Flötenbegleitung vorgetragen. Bei der

4) Strophe nahm der Chor eine Wendung nach links, und kehrte dann, nachdem er die Strophe gesungen und getanzt, in seine vorige Stellung zurück, wo der Chorführer, mit seinen Chorleuten wiederum vor dem Publicum Front machend, das

5) Epirrhema allein sprach. Hierauf sang der Chor mit einer rechtshin ausgeführten Schwenkung die

1) Schol. Vesp. 1009. — 2) Eq. 506. Acharn. 604. Pax. 735. 16. Schol. — 3) Kolster, l. c. p. 24. — 4) Hephaest. p. 132. Koest. p. 10. — 5) Aristoph. Av. 682.

6) Antistrophe, nach deren Beendigung der Chorführer das

7) Antepirrhema, auf dem ersten Standort, wie das Epirrhema, vortrug.

Vollständige Parabasen mit allen 7 Gliedern giebt es nur in wenigen Stücken. Die meisten Parabasen sind unvollständige (ἀτελεῖς, οὐ τέλειαι). Besonders ist dies bei der zweiten Parabase der Fall, welche bisweilen in der zweiten Hälfte der Komödie noch angebracht wird. So fehlen der Schlussparabase der Ritter die drei ersten Glieder; denn diese zweite Parabase enthält nur die melische Partie und das Epi- und Antepirrhema (die συζυγία ἐπιῤῥηματική). Aber auch in den ersten Parabasen kommen bei Aristophanes Variationen der Grundform vor. Im „Frieden" werden die ersten drei Glieder durch einen ganzen Zwischenact von den vier letzten getrennt.[1]) Die fünf anapästischen Tetrameter 713—717 bilden das Kommation; die folgenden 30 (718—748) die eigentliche Parabase und das anapästische System (749—759) das Pnigos oder Makron. Die zweite Hälfte der Parabase steht erst 1093—1156 (Strophe, Epirrhema, Antistrophos und Antepirrhema). In den „Wolken" fehlt der Parabase das Pnigos. Die Vögel haben eine vollständige Parabase; späterhin noch eine zweite, die aber der ersten drei Glieder ermangelt. In den „Thesmophoriazusen" hat die Parabase nur den Anapästos mit dem Pnigos und das Epirrhema. Der melische Theil, aber ohne antistrophische Form, folgt erst nach einem Dialoge zwischen Euripides und Mnesilochos. Die Parabase in den Fröschen enthält dagegen nur den antistrophischen Theil mit Epirrhema und Antepirrhema, jedes aber, nicht wie in der Regel, zu sechzehn, sondern zu zwanzig trochäischen Tetrametern. Wie in die Parabase, so theilt sich der Dichter mit Gott Dionysos auch in die Komödie, welche doch nur die entwickelte Parabase ist, und vertheilt die Glieder derselben als Wahrzeichen seiner Allgegenwart.

In den Fröschen tritt die Parabase schon zurück, um in den Ekklesiazusen, in der Lysistrate und im Plutos gänzlich zu verschwinden. Das Schicksal der Parabase ist mit dem der Demo-

1) Pax 760—784.

kratie verflochten. „Die Komödie, die eine Parabase hat,“ sagt Platonios [1]), „wurde in Zeiten gespielt, wo das Volk herrschte.“ (κατ᾽ ἐκεῖνον τὸν χρόνον ἐδιδάχϑη, καϑ᾽ ὅν ὁ δῆμος ἐκράτει). Chor und Parabase, wie heutzutage die Pressfreiheit, waren Merkzeichen und Bürgschaften der Volksfreiheit. Daher kämpfte die alte Komödie für die wahre, dauernde Volksfreiheit, der die Wechselfälle der heimischen Kriege am verderblichsten waren, mit derselben Energie, mit welcher sie die gefährlichsten Feinde jener beiden höchsten Segensgüter des Staatswesens, die Feinde der Volksfreiheit und des Friedens, bekämpfte: die Demagogen. Friede unter den hellenischen Stammesgenossen, Friede und Freiheit, Bürgertugend und Gesetzesherrschaft, für diese heiligsten Schutzgottheiten des öffentlichen Wohls und Volksglückes betraten Komödien-Chöre und Parabasen die musische Kampfbahn; zur Sicherung dieser heiligsten Palladien des Volksbestandes und Wohlstandes, trat die alte Komödie, mit Chor und Parabase, wie mit einer Pallas-Wehr, wie mit Helm, Panzer, Lanze und furchtbarer Aegis der Göttin Athena, ausgerüstet, den Staats- und Volksverderbern, Demagogen, Sophisten und Kunst und Sitten entnervenden Dichtern, entgegen; und, wie Pallas aus dem Haupte des Donnerers, so ward auch diese Komödie von des Dichters Kunsthammer aus dem harten, gewaltigen Schädel des Demos geschlagen, des Theaters-Erschütterers mit donnerndem Gelächter; und wie Pallas Athena, die Aegis-Schüttlerin, Gorgoschrecken, so blitzte diese Komödie von ihrem Medusenschilde schüttelndes Lachen.

Der Chor. Als Theilglied verhält sich der Chor in der Komödie zum Ganzen, wie der Chor in der Tragödie. Der Bedeutung nach ragt aber, in unsern Augen, der Komödienchor über diese formelle Einordnung in's komische Kunstwerk, und ragt auch, vermöge seiner gestaltenvollen Symbolik, an poetisch-dramatischer Wesenhaftigkeit über die mehr lyrisch beschauliche Selbstbescheidung des tragischen Chors hinaus. Nur der Aeschylische Chor ist dem Aristophanischen an Bedeutung und innerem Gewichte zu vergleichen, da bei Aeschylos, wie bei Aristophanes, der ideale Schwerpunkt des dramatischen Kunstwerkes in den

1) a. a. O.

Chor fällt. Ausserdem nimmt der Komödienchor die Eigenthümlichkeit in Anspruch, dass er vorzugsweise jene Gestaltenwandelungen, jene Formenwechsel darstellt, welche eine der Götterqualitäten des Dionysos bilden. Diese Umwandelungseigenschaft kommt auch in dem Rollenwechsel zum Vorschein, womit der Chor manchmal eine anfängliche, zu der Tendenz des Dichters scheinbar gegnerische Rolle, wie in den „Wespen" z. B., plötzlich gegen seine eigentliche, den Dichter und dessen Tendenzidee vertretende Rolle umtauscht.

Die Aufstellung und Anordnung des komischen Chors erfolgte nach denselben Gesetzen, wie die des tragischen. Beide bildeten beim marschartigen Auftreten in Rotten oder Gliedern ein Viereck (ἐν τετραγόνῳ).[1] Der tragische Chor schritt, berichtetermaassen, fünf Mann hoch und drei Mann tief, oder auch drei Mann hoch und fünf Mann tief; der komische, aus 24 Chorleuten bestehende Chor dagegen sechs Mann hoch und vier Mann tief, oder vier Mann hoch und sechs Mann tief.[2]) Der Aristophanische Chor, der gewöhnlich aus Einheimischen besteht, zog in der Regel durch das linke Bogenchor in die Orchestra ein, den linken Flügel den Zuschauern, den rechten der Bühne zugekehrt. An der Thymele angelangt, theilte er sich gewöhnlich in zwei Hälften und stellte sich auf beiden Seiten der Thymele auf, die Gesichter einander zugewendet. Der Komödienchor versorgte aus seiner Mitte, erforderlichen Falles, kleinere Nebenchöre mit Choreuten, die zuweilen hinter der Scene wirkten, wie in den Fröschen der Froschchor, und in der Lysistrate ein unsichtbarer Frauenchor. Auch die Parachoregemata (παραχορηγήματα) stellte der Chor, wo Schauspieler nicht ausreichten, aus seinen Mitgliedern, die dann auf versteckten Plätzen aushalfen in Gesang und Dialog. Der Unterschied des Kostenaufwandes für Aufstellung eines komischen und eines tragischen Chors mag aus einem Beispiel erhellen: Für die siegreiche Didaskalie des komischen Dichters Kephisodotos (Ol. 74, 3 = 403) betrug der Aufwand nur 1600 Drachmen (gegen 380 Thlr.); während der tragische Chor (Ol. 92, 3 = 410) 3000 Drachmen (gegen 714 Thlr.) gekostet hatte.[3])

1) Vit. Aristoph. bei Meineke T. I. p. 545, 19. — 2) Poll. IV, 108. 109. Phot. Lex. v. ζυγός p. 54, 17. p. 604, 19. — 3) Anon. bei Lysias p. 162, 2. Boeckh, Staatsh. I. S. 418 f.

Prolog, Chorlieder, Epeisodien und Epodos, bezeichneten schon die alten Grammatiker als Bestandtheile, welche die Komödie mit der Tragödie gemein habe.[1]) Dem Kommos entsprechende Gesänge, wo nämlich lyrische Klaglieder zwischen Schauspieler und Chor wechseln, finden sich häufig bei Aristophanes, nur dass die Zuschauer die Thränen zum komischen Threnos lachten. Stasima hat die Komödie so gut wie die Tragödie. Sie wurden in der Regel antistrophisch, zuweilen jedoch auch monostrophisch und auf dem Standort an der Thymele gesungen. Der Inhalt ist meist jambistisch; Spottergüsse über Personen, die mit der Handlung des Stückes in keiner Beziehung stehen. Solche komische Stasima stellen gleichsam die Gedenkfeier ihres Ursprungs aus den Jambistenchören vor. Auch an Einzelgesängen des Schauspielers (*τὰ ἀπὸ σκηνῆς*) fehlte es der Komödie nicht, und sie hiessen vielleicht ebenfalls, wie die Klage-Solo's der Tragödie, Monodien.

Die komischen Masken mögen wohl, wie die tragischen, ihre Stadien durchgemacht haben, von der Gesichtshefe bis zur grotesken Charakter- und Portrait-Maske der alten Komödie[2]); und von dieser bis zu den schematischen Caricatur-Masken der neuen att. Komödie, deren Spieler, um keinen Verdacht irgend welcher Portraitähnlichkeit bei den makedonischen Gewalthabern zu erregen, ein Uebriges thaten, und einen allgemeinen Maskentypus von Verzerrung und Hässlichkeit zur Schau trugen.[3]) Abbildungen von komischen Maskenformen aus der Zeit des Aristophanes sind nirgend vorhanden, uns wenigstens nicht bekannt. Als die ältesten Erfinder der komischen Masken werden der schon genannte Mäson und Tolynos, zwei Komiker der sikelisch-megarischen Komödie und Zeitgenossen des Aeschylos, angeführt. Von der Mannigfaltigkeit der Charaktermasken in der alten Komödie können die Vögel des Aristophanes eine Vorstellung geben, welche mehr als 50 verschiedene Masken erforderten. Die meisten komischen Chöre bestanden aus einer gleichförmig costümirten Masse, wie die Ritter, die Acharner, die attischen Bauern im Frieden, die attischen Frauen in den Thesmophoriazusen und in der Lysi-

1) Anonym. vit. Arist. bei Mein. T. I. p. 546, 1. Tzetzes, Cram. Anecd. Par. T. I. p. 405, 15. — 2) Poll. IV, 143. — 3) Platonios a. a. O.

strate, das Wolken- und Wespenchor. Die Masken der einzelnen komischen Figuren waren, je nach dem Charakter, die letztere vorstellten, groteske Phantasie-Gattungs- oder Portrait-Masken.

Was die Costüme anbetrifft, so enthalten Suidas, Pollux, Hesychios, Photios nur Angaben über die Garderobe der neuen attischen Komödie. Für Männer bestand dieses Costüm in einem weissen Leibrock mit Einem Aermel und Einer Naht an der rechten Seite. Die Alten trugen ihn ohne alle Verzierung, die Jünglinge mit einem Purpurstreifen (ἐξωμίς). Parasiten trugen ein schwarzes oder graues Kleid mit Kamm und Salbenbüchse.[1] Sklaven hatten über der Exomis noch einen kurzen Ueberwurf und die Köche einen ungewalkten Doppelmantel. Alte Frauen hüllten sich in einen dunkelgelben oder himmelblauen, Priesterinnen in einen weissen Mantel. Jungfrauen erschienen in einem weissen Gewande, mit Fransenbesatz für Erbtöchter. Ranzen, Stab und lederner Leibrock zeichneten den Landmann aus. Hetären und Kupplerinnen, der Hauptbestand der neuen Komödie, trugen um den Kopf eine kleine Purpurbinde.[2])

Scenenverwandlungen kamen in der Komödie häufiger vor als in der Tragödie. So verwandelt sich in den Acharnern der die Pnyx vorstellende Schauplatz, beim Eintreten des Chors, in eine ländliche Gegend mit Häusern. In den Rittern spielt die Handlung anfangs vor Kleon's Hause; um die Mitte des Stückes auf der Pnyx, von wo aus den Zuschauern gegen Ende der Vorstellung durch das Enkyklema die Ansicht Athens im Hintergrunde gezeigt wird, Demos thronend daselbst im schmuckreichen Gewande der Marathonischen Zeit, des goldenen Zeitalters für die Tragödie des Aeschylos und die Komödie des Aristophanes. Im Frieden verwandelt sich der anfängliche Schauplatz, der Futterhof des Kolossalen Mistkäfers, während des Auffluges des Trygäos, in den Olymp. Am Schluss ist die Scene wieder wie zu Anfang des Stückes. Die Scenerie der Frösche hat Genelli, in seinem „Theater zu Athen", ausführlich geschildert aus freier Phantasie. In Wahrheit zeigt sich anfangs ein gewöhnliches Haus. Nach der Unterredung zwischen Dionysos und Herakles stellt die Orchestra den Vorhof zur Unterwelt vor, wo Charon auf dem Styx

1) Poll. IV, 119. — 2) Das. 20.

rudert, unter Gesangesbegleitung des verborgenen Froschchors. Die nöthige Decoration konnten sich die Athener hinzudenken, wenn ihnen Genelli's Einbildungskraft zu Hülfe kam. Beim Einzuge des Chors spielt die Handlung wieder auf der Bühne, welche das Eingangsthor zum Palaste des Pluto darstellt. Hier geht die ganze Unterweltsverhandlung vor sich und entwickelt sich in der letzten Hälfte des Stücks zum literarischen Höllengericht, wo die beiden Tragiker nach ihrem Werthe auf der Wage der poetischen Gerechtigkeit gewogen werden. Eine allgemeine Schilderung der Ausstattung der altattischen komischen Skene giebt der Anonymos bei Cramer.[1]) Bahnen wir uns nun einen Weg durch die Trümmer und Schutthaufen der etwa vierzehn ältern Zeitgenossen des Aristophanes, um bis zu diesem selbst und seinen elf erhaltenen Komödien vorzudringen.

Kratinos. Die Charakteristik, die Aristophanes in der mehrfach angezogenen berühmten Parabase der Ritter vom Komödienstyl des damals hochbejahrten Kratinos giebt, erschöpft in wenigen Verszeilen Alles, was die gelehrte, citatenreiche Nachkritik aus den Bruchstücken mühsam zusammenstoppelt. Die elf Anapästen-Verse der Parabase sind elf Perlenschnüre; die gelehrte Forschung und Fragmenten-Klitterung von Theophilus Bergk[2]), unschätzbar verdienstvoll in Bezug auf Sammelfleiss und Sitzfleisch von Blei, stellen gleichwohl nur den aufgeschütteten Haufen Austerschalen vor, wo nicht gar deren, an der Sonne in ihre chemischen Bestandtheile aufgelösten Reste. Aristophanes' Parabasen-Schilderung des Kratinos, in der Mitte zwischen der von Magnes und Krates, lautet[3]) (526ff.)

An Kratinos sodann auch denkt er zurück, der einst in dem Strome des Ruhmes
Durch flache Gefilde mit Macht sich ergoss, und gewaltsam wühlend von Grund auf
Eichstämme mit sich und Planeten zugleich und entwurzelte Gegner hinwegtrug;
Da sang man am Mahl kein anderes Lied, als: „Feigholzsohlige Dore!"

1) Anecd. Par. T. I. p. 9, 2. Vgl. Bode a. a. O. 296. Not. 2. — 2) Commentt. de Reliq. Attic. comm. antiq. Lips. 1838. — 3) Nach Donner's Uebers.

Und: „o Meister im Bau kunstreichen Gesangs!“ So sehr war jener im Flore.
Doch seht ihr ihn jetzt hinschleichen als Greis, als Faselnden, jammert es Keinen,
Da der alternden Lyra der Steg los ward und der Klang in den Saiten verstummt ist,
Und die Fugen gelöst aufklaffen an ihr: nun seht, wie der Alte dahin wankt,
Gleich Konnas dort, hinschmachtend vor Durst, mit welkendem Kranz auf dem Haupte,
Er, der's durch frühere Siege verdient, im Saal der Prytanen zu zechen,
Nicht Fas'ler zu seyn, nein, selig in Lust an Bakchos Seite zu sitzen.

Die Gesammtzahl der Komödien alten Styls, von Kratinos an gerechnet, betrug 365.[1]) Wir können aus den Scherbenhügeln bei Bergk uud Meineke nur eine Handvoll Ziffern und Namen herausgreifen.

Kratinos, Sohn des Kallimedes, aus der Oeneïschen Phyle in Attika, wahrscheinlich Ol. 65, 2 = 519 geb.; muthmaasslich Ol. 89, 3 = 422 gest., hätte danach ein Alter von 97 Jahren erreicht. Er gilt für den eigentlichen Schöpfer der altattischen Komödie und steht, dem Anonymos zufolge[2]), zu seiner Kunst in demselben Verhältnisse, wie Aeschylos zur Tragödie (*κατασκευάζων εἰς τὸν Αἰσχύλου χαρακτῆρα*). Er trat öfter mit Aristophanes in die komischen Schranken, und siegte über dessen erste Wolken und den Konnos des Ameipsias noch mit seinem schon genannten letzten Stücke, mit der Weinflasche, kurz vor seinem Tode. Aristophanes verbindet die beiden Angaben über die Veranlassung seines Todes in Ein komisches Epitaph (Pax 686 ff.):

Trygäos. Er starb zur Zeit des Spartereinfalls.
Hermes. Und woran?
Tryg. Er fiel in Ohnmacht! unerträglich war es ihm
Ein volles Weinfass mit Gewalt zerschellt zu sehn.

Diese Manenspende mit dem Weinfass ist ein Gussopfer auf das Grab des grossen Kunstältesten für dessen Sieg mit der „Weinflasche.“ In den Fröschen feiert er den Verstorbenen mit einem Beinamen des Komödiengottes selber: er nennt ihn Taurophagos,

1) Meineke Anonym. de Com. T. I. p. 535, 14. — 2) Mein. H. cr. p. 336. 5.

Stierfresser. Unter Stieren, Ochsen und sonstigen Rinderheerden hat auch in der That dieser Ajas der alten Komödie furchtbar gehaust und aufgeräumt. Sein Odysseus, als des Ajas „grosser Widder", war der grosse Leitbock der damaligen Staatspolitik, und auch Leitbock von Aspasia's schönen Schäfchen: war Perikles. Die tragische Geissel des Ajas strich seinen grossen Widder nicht schonungsloser, als Kratinos' komische Geissel den seinigen gerbte. So arg, dass unter dem Archon Morychides (Ol. 85, 1 = 440) ein Volksbeschluss, der die Spottlust der Komiker beschränkte, dem Geissler in den Arm fiel. Aber schon drei Jahre darauf wurde, unter dem Archon Enthymenis, das Gesetz wieder aufgehoben [1]), und des Kratinos, von Dionysos Geiste besessene Ajas-Geissel hieb nun erst recht auf den Widder los, wie verrückt. Der Anonymos de Com. vergleicht auch die Komödie des Kratinos mit einer öffentlichen Geissel (ὥσπερ δημοσίᾳ μάστιγι τῇ κωμῳδίᾳ κολάζων).[2]) Was Wunder, dass diese Dionysos-Göttergeissel, vor dem achzigsten Jahre ihres Schwingers, keinen einzigen Sieg von den Archonten, unter dem Einflusse des grossen Leitbocks, errang! Dafür erstritt Kratinos, der „Stierverschlinger" in den folgenden siebzehn Lebensjahren neun Siege auf 21 hinterlassene Komödien.

In Bezug auf die Oekonomie seiner Stücke rühmt Platonios [3]) die poetische Kühnheit, die grosse Geschicklichkeit der Anordnung; bemerkt aber, dass Verlauf und Ausgang der Anlage nicht entsprach und dass er im Fortgange des Stückes die Grundmotive der Handlung zerstreute (διασπῶν), wodurch diese ins Dünne verlief (οὐκ ἀκολούθως πληροῖ τὰ δράματα). Kratinos verband das poetische Feuer des Aeschylos mit den satirischen Reisszähnen des Archilochos (rabies Archilochi). Bergk hat aus den schon genannten „Archilochen", der ältesten Komödie des Kratinos, einige fossile Bruchstücke solcher Zähne gesammelt.[4])

In den Thrakerinnen (Θρᾷτται), bald nach Ol. 84, 2=443. gegeben, spielte Perikles eine Hauptrolle. Kratinos parodirte darin den Meerzwiebelkopf des Volks-Zeus, glatt wie die Kuppel des eben von Perikles errichteten Odeions. Thrakische Frauen,

1) Aristoph. Achar. 671. Bergk a. a. O. 142. — 2) Mein. I. p. 500, 9. — 3) de Com. 534. — 4) p. 4, 7, 29.

als Priesterinnen einer neuen, unter Perikles' Schutz eingeführten Gottheit, Bendis, der thrakischen Hekate, bildeten darin den komischen Chor. Die Komödie war ein Parteistück, womit Kratinos die durch Perikles bewirkte Verbannung des Thukydides, als dessen Anhänger, rächte.

Einen ähnlichen Stoff hatten die Idäer, oder Abgesengten (Ἐμπιπράμενοι): Priester der phrygischen Kybele, welche sich durch Absengen aller Haare dem Dienste der grossen Göttin weihten. In den Euniden, nach einer attischen Kitharoden-Familie so benannt, vermuthet man einen gegen die Neuerungen der Musik gerichteten Spottchor. Einen satirischen Frauenchor von ähnlicher Tendenz mochten die Kleobulinen in der Komödie dieses Namens vorstellen. Wie die Archilochen scheinen die Kleobulinen ein Collectivname für die Räthsel-Dichterin, Kleobuline aus Lindos, die damals mit ihren Räthselgedichten die attische gebildete Welt in Bewegung brachte. Berühmt sind die Cheironen, eine Komödie, deren kunstreiche Ausarbeitung, wie Kratinos selbst in einem erhaltenen Verse sagt, ihm zwei Jahre gekostet.[1]) Er war so stolz auf die Cheironen, wie Aristophanes auf seine Wolken. Auch hier brauchte Kratinos den Namen des hochgepriesenen Lehrers von Achilleus, des Kentauren Cheiron, als Collectivbezeichnung für seinen, die edelsten Lehren von Tugend und Sittlichkeit vertretenden Chor von Cheironen. Es sollte eine volkspädagogische gegen Perikles und Aspasia's Staatserziehung gerichtete Komödie seyn. Die Cheironen stehen dem Solon zur Seite, der zu den Personen der Drama's gehörte. Ihre Lieder priesen die gute alte Zeit im Gegensatze zur Sittenlosigkeit der Gegenwart.[2])

Die Nemesis, hier die Schwänin-Mutter der Helena und der Dioskuren, die sie mit Zeus als Schwan erzeugt, ist eine Mythen-Komödie im Geiste des Epicharmos, worin Tyndareus, der Gatte der Nemesis, während der Bebrütung des Schwaneneies sein Weibchen als zärtlicher Ehemann füttert. Die Odyssen (Ὀδυσσεῖς), eine Satire auf die Abenteuer des Odysseus und seiner Gefährten, fällt wahrscheinlich in den Zeitraum, wo das Gesetz

1) Aristid. Or. 49. Vol. 2. p. 521 Dind. — 2) Athen. XII, 353 E. Bekker, Anecd. p. 335, 12.

gegen die Freiheit der Komödie in Kraft war (Ol. 85, 1. 2. 3); denn diese Komödie hat weder Chor noch Parabase und enthielt, wie Platonios bemerkt [1]), keine Ausfälle gegen Personen der Gegenwart. Zu dieser Gattung von Komödien gehörten auch die Seriphier (Σερίφιοι), welche die Perseus-Sage behandelten, und der Busiris, der mit dem gleichnamigen Stück des Epicharmos übereinstimmt. Die Mädchen von Delos (Δηλιάδες) werden mit der Reinigung der Insel Delos durch die Athener (Ol. 88, 3.) in Verbindung gebracht.

Die Ausreisserinnen (Δραπέτιδες) waren eine Verspottung des Gaukelpropheten Lampron. Die Gesetze (Νόμοι) personificirte ein Greisenchor, der an Stäben daher schritt. Die Panopten (Πανόπται), Allesseher, hatten einen Chor von Leuten mit doppelten Köpfen und unzähligen Augen, der die Lehre des Philosophen Hippon, eines krassen Materialisten, lächerlich machte, welchem zufolge das Himmelsgewölbe ein grosses Kohlenbecken sey, worin die Menschen die Kohlen.[2]) In den Schätzen (Πλοῦτοι), von wahrscheinlich ähnlicher Tendenz, wie Aristophanes' Plutos, bestand der Chor aus lauter Ploutoi, personificirten Goldtöpfen. Ob die Pylaea (Πυλαία) die Amphiktyonen-Versammlung zu Pylä, oder einen Pylischen Jahrmarkt zum Inhalt hatten, muss selbst Bode auf sich beruhen lassen. Aus den 22 Bruchstücken der Horen (Ὧραι) vermag sogar dieser gewissenhafte, alle Citate erschöpfende Literarhistoriker nicht zu ermitteln, ob mit den Horai die Thürhüterinnen des Himmels und die Dienerinnen der Götter, oder die Vorsteherinnen der Jahreszeiten, Segensspenderinnen und Schöpferinnen alles Schönen gemeint seyen; und ob diese Reigentanzenden Göttinnen der guten Stunde sich um eine Liebschaft des Dionysos oder um andere Liebschaften gedreht haben. Die Rinderhirten endlich stürzten, als Chor, mit einem Dithyrambos in die Orchestra, und über den Archon her mit Bakchischen Spottergüssen, weil derselbe dem Dichter zu diesem Stücke die Austattung des Chors verweigert, und ihn genöthiget hatte, Freiwillige (ἐθελονταί) für den Chor seiner „Rinderhirten" zu werben. Mehr als diese Notiz [3]) hat sich von dem Stücke nicht erhalten.

1) a. a. O. 553, 13. — 2) Aristoph. Nub. 93 ib. Schol. — 3) Hesych. v. πυρπερέγχει. Mein. T. II, 1. p. 26.

Krates. Ihn glaubt Aristoteles [1]) ganz besonders auszuzeichnen, wenn er von ihm rühmt, er sey in die Fusstapfen des Epicharmos und Phormis getreten, der ersten komischen Dichter, „welche Fabeln (μύθους) ersonnen." „Ursprünglich", sagt Aristoteles „kam diese Neuerung aus Sikelien. Zu Athen machte Krates den Anfang, die jambische Manier zu verlassen und, statt persönlicher Ausfälle und Verspottungen bestimmter Individuen, erdichtete und allgemein gehaltene Begebenheiten und Redeweisen zum Inhalt seiner Komödien zu machen" (ἀφέμενος τῆς ἰαμβικῆς ἰδέας καθόλου ποιεῖν λόγους ἢ μύθους). Mit Aristoteles' Worten stimmt die kurze Schilderung überein, die Aristophanes in der wiederholt beregten Parabase der „Ritter" von Krates' Komödienstyl in drei Zeilen entwirft (537 ff.):

Und Krates sodann — — — — — — — — — — —
Der oft mit so geringem Aufwand euch abfütterte, wenn er am Frühmahl
Mit dem nüchternsten Mund den Brei stadtmässig manirlicher Witze vorkäute
(ἀπὸ κραμβοτάτου στόματος μάττων ἀστειοτάτας ἐπινοίας)

Aus Athen gebürtig, anfangs Schauspieler des Kratinos, trat Krates um Ol. 82, 4=447 mit eigenen Komödien auf. Suidas zählt sechs Komödien von ihm her: Nachbarn (Γείτονες), Heroen (Ἥρωες), Thiere (Θηρία), Lamia (Λαμία), Gefesselte (Πεδῆται), Samier (Σάμιοι). Unter allen diesen sind die Thiere das einzige Stück, von dem sich ein Inhalt angeben lässt. Es ist eine Aesopische Komödie mit einem Thier-Chor. Diesen gegenüber verhandeln zwei Personen über das wahre Glück. Der Thier-Chor hält es mit dem Vertheidiger der grössten Einfachheit in Sitten und Lebensweise, als deren conditio sine qua non gedachter Thierchor, in Gesängen pro domo, die Enthaltung von aller und jeder animalischen Kost betrachtet, worauf er aber mit aller Entschiedenheit bestehen müsse. Aristophanes führt auch Thierchöre ein, Wespen, Vögel, Frösche u. dgl., die sich aber weniger ihrer Haut wehren, als sie die Häute anderer Bestien zu Markte tragen, wie die des Gerbers Kleon z. B. Was die übrigen zu blossen Titel- und Bruchstück-Bälgen abgezogenen Komödien-

[1]) Poet. III, 5.

Häute des Krates betrifft, so mag sich, wer Lust hat, die interessante Sammlung in den Antiken-Cabinetten und Kunst-Todtenkammern des Suidas, Pollux, Athenäos, Bergk und Meineke, selbst ansehen.

Pherekrates aus Athen war ebenfalls erst Schauspieler und hatte in Krates' Stücken mitgewirkt. In dem Verzeichniss der Alexandrinischen Bibliothek folgte er unmittelbar auf Krates, da von ihm Komödien aus dem Zeitraum vor Ol. 87, 4=429 vorhanden waren. Ol. 90, 1=420 brachte er die Wilden (Ἄγριοι) auf die Bühne, eine Satire auf die einreissende Gesetzlosigkeit der Athener, worin ein Chor von Naturmenschen auftrat, an denen J. J. Rousseau seine Freude gehabt hätte. Pherekrates nennt seine Buschmänner selbst „grosse Antronische Esel", von der Stadt Antron am Oeta. Als Contrast sind Gruppen von Vorschmeckern, in denen sich die Athenischen Feinkoster spiegeln konnten, darin thätig, welche die besten Leckerbissen vorwegkauften.[1] Die Ueberläufer (Ἀυτόμολοι) waren gegen die Argiver gemünzt, welche Ol. 90, 3=418 das Bündniss mit Athen brachen und zu den Spartanern übergingen. Die Greisinnen (Γρᾶες) hatten einen Parasiten zum Thema, den Jemand als Vielfrass mit sich herumführte. Der Sklavenschulmeister peitschte die attischen Sklaven auch noch mit der satirischen Geissel durch. Die Vergessliche oder Thalatta (Ἐπιλήσμων ἢ Θάλαττα) ist eine Hetäre; vom Uebrigen schweigt die Literaturgeschichte. Wie Krates, war auch Pherekrates der „Vorschmecker" der mittlern und neuen attischen Komödie und ein grösserer Liebhaber von der hetärischen, als von der jambischen Idee. In der Badestube oder der Nachtfeier (Ἰπνὸς ἢ Παννυχίς) treiben sich Salbenhändler, Köche und Fischkrämer herum, als Nachzüglicher der Sikeliotischen Komödie. Die Hetäre Korianno prellt einen zahnlosen Greis und hält es mit dem vollständigen Gebiss seines Sohnes. Die Krapatalen (Κραπάταλοι), eine höllische Münzsorte, spielt, wie Aristophanes' Frösche, in der Unterwelt. Auch Aeschylos kommt darin vor. Die Komödie scheint eine Satire auf die Preisrichter. Pollux und Photius geben genau den Werth der Acherontischen Münze, Krapatale, an, dass sie zwei Psothien oder

1) Athen. IV, 174 D. Schol. zu Arist. Nub. 698.

sechzehn Kikaben galt; vom Werthgehalte des Stückes aber sagen sie kein Wort. Und was die Fragmente anbelangt, so ist der Rest der Reste gleichfalls Schweigen. Dass der Weibertand (Λῆροι) oder Flitterstaat den Titel zum Inhalt hatte, um uns das zu erzählen, dazu brauchten die zwei oder drei Bruchstücke auch nicht von jenseits zu kommen. In den Bergleuten (Μεταλλεῖς) steigen vier und dreissig Verse aus dem Hades, um zu melden, dass sie eigentlich nicht von Pherekrates herrühren, sondern von Nikomachos. Hinter den Ameisenmenschen (Μυρμηκάνθρωποι) vermuthet Bode [1]) ein Fischorakel, das denn auch über den Inhalt des Stückes stumm bleibt wie ein Fisch, und so dunkel wie ein Orakel. Note 5 bei Bode fügt Athenäos hinzu [2]): Deukalion wäre in dieser Komödie dringend von Jemand gebeten worden, nur jetzt keinen Fisch aufzutischen. Dieser Jemand, meint Bode, konnte nur Pyrrha gewesen seyn. Ihr vor Allem musste jetzt, nach kaum überstandner Sündfluth, Alles, was Fisch heisst, zum Hals herauswachsen und schwerer im Magen liegen, als die Steine, die sie hinter sich warf und die sich in Menschen verwandelten, welche sie, wie sie's verdienten, mit dem Rücken ansah. Nun lässt Pherekrates aber die Menschen in seiner Komödie aus Ameisen und nicht aus Steinen hervorgehen, womit Athenäos' „Jemand“ und Bode's Vermuthung zu Boden fällt. Petala (Πετάλη) hiess eine Komödie nach der Hetäre Petala, welche die Titelrolle spielte. Was sie aber spielte, sagt uns weder der Tragiker Melanthios, noch der Salbenkrämer Megellos, noch der mit Füssen getretene Sklave, trotzdem alle drei in den Fragmenten der Komödie vorkommen. „Einen mythischen Stoff darf man in der Tyrannis“ (Τυραννίς), „vermuthlich Weiberherrschaft, annehmen“, meint wieder Bode, der nicht müde wird, ein Meer von Vermuthungen mit dem löcherigen Fragmenten-Siebe auszuschöpfen. Ausserdem kam ein ungeheuer weitläufiger Rauchfang vor, den Zeus, behufs Centralisation des Opferrauches, im Himmelsgewölbe angebracht. Licht über das Stück, ex fumo lucem, erhalten wir aber von diesem Opferrauche nicht. Der Lexikograph Harpokration, der den Kaiser Verus in der griechischen Grammatik unterrichtete, bringt

1) a. a. O. 158. — 2) VIII, 335 A.

die Notiz vom Opferrauch[1]), das lucem aber zum ex fumo stellt er unter den Scheffel. Aus Athenäos[2]) und Eustathios[3]) erfahren wir doch so viel, dass die Weiber in dieser Komödie aus weit grössern Bechern tranken als die Männer: der stärkste Zug allerdings von Weiberherrschaft. Im Pseudo-Herakles (Ψευδηρακλῆς) endlich hat sich der Herakles mit Löwenhaut und Keule aus dem Staub gemacht und nichts zurückgelassen, als das Pseudo. Die scharfsinnigste Fragmenten-Conjecturalkritik „wirft ein muthloses Anker hie."

Telekleides aus Athen. Wie Pherekrates an Krates, so schloss sich Telekleides in Styl und Richtung an Kratinos an. Seine Komödie war wesentlich politisch und wie Kratinos hielt er zu der conservativen, der Demagogie feindlichen Partei. Mit nicht geringerer Kühnheit, als dieser, griff er den zwiebelköpfigen Zeus an, der damals nach Vertreibung seines Gegners, Thukydides, (Ol. 84, 1 = 444) auf der Höhe seiner Macht stand. Von den sechs Komödien des Telekleides sind nur fünf Titel erhalten. Die Amphiktionen (Ἀμφικτίονες) parodirten die Hesiodische Schilderung des goldenen Zeitalters. In welchem satirisch-komischen Zusammenhange mit den Zuständen des Tages — um derlei Aufschlüsse kümmerten sich die Deipnosophisten oder Brockensammler, die Athenäos und Alterthümler, nicht, die nach den Abfällen, Knochen und Gräten unter dem Tische der Zeiten begierig schnappten. Mit den Theaterstücken, die sie noch vollständig hatten, hielten sie es, wie die Kernbeisser mit den Obstkernen, deren Mandeln sie ausspucken, um die Bruchstücke der Schalen zu geniessen.

Aus den Lug-Truglosen (Ἀψευδεῖς) des Telekleides hat Julius Pollux eine „Sammlung von Küssen" einbalsamirt, und Photios[4]) ein paar beschmutzte Tiegel der Vergessenheit entrissen. Von den Hesioden (Ἡσίοδοι) war schon oben die Rede. In den Prytanen (Πρυτάνεις), die zur Zeit des Themistokles spielten, wurde die Ueppigkeit dieser obrigkeitlichen Körperschaft gehechelt.[5]) Bergk, der das Fragment aus Athenäos anführt[6]), nimmt

1) v. βωμολόχοι p. 47, 3. — 2) XI, 481 B. — 3) Odyss. IX, 346. p. 1632, 30. — 4) Lex. v. σεῖσαι p. 504. — 5) Athen. XI, 485 F. IV, 170 D. — 6) a. a. O. 373.

sich eines verkannten Infinitivs mit Eifer an; hält es aber doch für gerathener, bei so dürftigen Ueberbleibseln (tam exiguis reliquiis), den Infinitiv seinem Schicksal zu überlassen. Dank dem Athenäos, der reichhaltigsten und unschätzbaren Müllgrube archäologischen Wegwurfs, woraus die blinde Henne, Philologie, schon so manches Körnlein scharrte, wissen wir, dass die Starren (Στεῤῥοί), ähnlich wie in den Thesmophoriazusen des Aristophanes, weibliche Verkleidungen von Männern enthielten.[1] Mit dieser Notiz wird nicht einmal der Titel erklärt. Halten wir an Bergk's goldener Regel fest: in tam exiguis reliquiis nihil mutandum. Lassen wir die „Starren" auf sich beruhen:

„Suche nicht verborgne Weihe!
Unterm Schleier lass das Starre!"

Hermippos, aus Athen, nannte in einer seiner vierzig Komödien den Perikles einen Feigling oder Satyrkönig (*Βασιλεὺς Σατύρων*), weil der grosse Demagoge sich der spartanischen Invasion[2] mit der attischen Armee entgegenzustellen zögerte (Ol. 87, 3 = 430). Plutarch führt die Verse an[3], ohne Angabe der Komödie. Im Husch hat aber schon die leichtfüssige Vermuthungskritik eine aus den vierzig Komödien, die Schicksalsgöttinnen (*Μοῖραι*) bei den drei Härchen gefasst, die Athenäos[4] sorgfältig aufbewahrt. Kein Zweifel für Bergk[5], dass Perikles selbst in den Moiren als Satyrkönig eine Rolle hatte, von einem Chor lustiger Schwelger, wie Bakchos von seinem Satyrchor, umjauchzt, unbekümmert um den Einfall der Spartaner, die sich von der lustigen Gesellschaft eines Angriffs nur in dem Falle zu versehen hatten, wenn an ihrer Spitze ein Schweinebraten stände.[6] Derselbe Hermippos hatte kurz vor dem Ausbruch des peloponnesischen Kriegs (Ol. 87, 1 = 432), als Phidias eben im Gefängnisse gestorben war, eine Doppelanklage gegen Aspasia, als Frevlerin wider den bestehenden Cultus und als Kupplerin, vorgebracht.[7] Aspasia hatte ihre Rettung nur den Thränen des Perikles zu danken.

1) IX, 399 C. XIV, 656 E. — 2) Thukyd. II, 14. — 3) Pericl. 35. p. 170 B. E. — 4) XV, 668 A. — 5) a. a. O. p. 320. — 6) Athen. VIII, 344 C. — 7) Plut. Pericl. 32. p. 164 D.

Von den 40 Komödien des Hermippos haben uns die Schicksalsgöttinnen nur acht Titel gönnen wollen, diese aber dafür auch im besten Zustande, trefflich conservirt: Athena's Geburt (Ἀθηνᾶς γοναί). Die Hammergeburt ist zwar, Dank dem Stobäos, Photios, und andern Geburtshelfern und Wehmüttern, einer Zangengeburt gewichen, wobei die Athena stückweise, in einzelnen Versgliedern aus Zeus' Schädel, wie Würmer aus der Nase, gezogen wurde; aber der Titel gottlob ist ganz und unversehrt geblieben. Desgleichen der zweite Komödientitel: Europe, von welcher Suidas ein einziges Bröckchen aufbewahrt, das wir ihm schenken wollen. Die Kerkopen (Κέρκωπες), berüchtigte Gauner, die Herakles über dem Rücken, an seine Keule gebunden, wie Hasen, forttrug, eigneten sich ganz gut für einen komischen Chor, versichert Bode. Wenn nur die Kerkopen dieselbe Ansicht gehabt hätten. Sie hatten aber eine ganz andere, die frechen Buschklepper, und eine weit lustigere, auf Herakles' nacktem Rücken, wo sie kopfabwärts hingen, und in dieser Lage über die Ansicht, die von Herakles nämlich, sich so ergötzten, dass sie selbst als Lachchor hinter des Helden gewaltigem Rücken wirkten.[1]) Es ist kaum anzunehmen, dass Hermippos sein Kerkopenchor auf die Weise angebracht hätte. Wahrscheinlicher ist daher Bode's Vermuthung, dass dieser Kerkopenchor eine Beziehung zu dem Kerkopenmarkt in Athen hatte, welcher wegen seines Gesindels verrufen war.[2]) Was die Mattenträger (Φορμοφόροι), die Bäckerweiber (Ἀρτοπώλιδες), die Gaubewohner (Δημόται), die Soldaten (Στρατιῶται) und die Götter (Θεοί) für Komödien waren, das wissen die Götter, von denen wir nichts wissen.

Noch weniger bekannt, als Hermippos, ist sein Bruder Myrtilos, der froh seyn mag, dass sein Name mit denen seiner einzigen zwei Komödien auf die Nachwelt gekommen: Titanopane (Τιτανόπανες) und Liebesgötter (Ἔρωτες). Von den letztern hat sich kein einziges Wort erhalten. Aus diesem einzigen Wort, das sich nicht erhalten, glaubt Bode mit Sicherheit folgern zu können, dass in den Erotes „offenbar Intriguen und Liebeshändel entwickelt wurden.[3])“ Dagegen verzweifelt er, über

1) Plut. de Adul. et Am. 18. p. 60 C. Suidas v. Κέρκωπες. — 2) Lukian. Alex. 84. — 3) A. a. O. 170, 7.

den Titel „Titanopane“ Aufschluss von der Blatter auf der Zunge zu erlangen, die uns Pollux [1]) als Reliquie aus dieser Komödie des Myrtilos aufzubewahren so glücklich war.

Alkimenes aus Athen wird als Verfasser von „Schwimmerinnen (Κολυμβῶσαι) genannt, die jener von Platon, im Phädros, als Päanendichter bewunderte Tynnychos so lieb gewonnen hatte, dass er sich selbst des Nachts im Bette von ihnen nicht trennen konnte.[2]) Leider findet sich vom Bette des Tynnychos keine weitere Spur. Wir müssen daher alle Hoffnung aufgeben, Näheres über den Inhalt dieser Schwimmerinnen zu ermitteln, die mit dem Bette des Tynnychos zusammen in's Meer der Vergessenheit geschwommen sind.

Philonides, aus der attischen Ortschaft Kydathenäon, von dessen Komödien man nur drei Titel kennt: die Kothurne (Κόθορνοι), der Wagen (Ἀπήνη) und der Freundeliebhaber (Φιλέταιρος), ist bekannter als Schauspieler des Aristophanes, der ihm, als jüngerer Dichter, die Aufführung seiner ersten Komödien, neben Kallistratos, übertrug.[3]) Das erste Stück des Aristophanes, worin Philonides auftrat, waren die Zecher (Δαιταλεῖς Ol. 88, 2 = 427). Zwei und zwanzig Jahre später brachte Philonides auch Aristophanes' Frösche auf die Bühne. Weiter lässt sich seine Laufbahn nicht verfolgen. Vom Philetairos des Philonides ist kein Wort vorhanden „Von dem Wagen ist nichts zu sagen“ [4]), als dieses, dass nichts darüber zu sagen ist. Und was die Kothurne anbetrifft, „so gewähren die wenigen Bruchstücke bei Athenäos [5]) und Pollux [6]) keine Einsicht in die Handlung der Komödie.“ Nur so viel lässt sich muthmaassen, dass die komischen Kothurne Leute vom Schlage des Theramenes durch die Hechel zogen, dessen mehrfacher politischer Gesinnungswechsel und Ueberläufereien von einer Partei zur andern ihm den Spottnamen Kothurn zuzog, weil diese Fussbekleidung auf beide Füsse passte.[7]) Erst Volksmann, dann Oligarch, dann wieder Volksmann, musste Theramenes endlich den Giftbecher trinken. Der Kothurn geht so lange von einer Partei zur andern, bis ihm die Strippen reissen. Wie viele

1) II, 110. — 2) Ptolem. Hephaest. ed. Roulez p. 30. u. 116. — 3) Vit. Arist. p. 545, 26. Mein. — 4) Bode a. a. O. 173, 3. — 5) VI, 228 E. 247 E. XV, 700 F. — 6) X, 115. — 7) Schol. Arist. Ran. 47.

Chöre solcher komischen Kothurne könnte die moderne Komödie, nur seit Talleyrand, zusammenbringen, den die Natur mit einem eigenen Klumpfuss ausgestattet, um den Kothurn des Theramenes nach Bequemlichkeit siebzehnmal zu wechseln.

Lysippos aus Athen gewann einen einzigen Sieg mit einer einzigen Komödie, Schmähungen (*Καταχῆναι*) Ol. 86, 2=435, von welcher nur der Name übrig geblieben. In den Bakchen verspottet er den Opferpropheten, Lampron, ein Stichblatt der alten Komödie.

Der Athener Kallias ist durch ein Buchstabendrama berühmt, eine „grammatische Tragödie“, worin die 24 Buchstaben des Jonischen Alphabets [1]) den komischen Chor bildeten. Der Chor buchstabirte antistrophisch alle Consonanten mit den sieben Vocalen der Reihe nach zu einfachen Sylben zusammen. Die erste Strophe lautete:

βῆτα ἄλφα βα, βῆτα εἶ βε
βῆτα ἦτα βη, βῆτα ἰῶτα βι
βῆτα οὖ βο, βῆτα ὖ βυ, βῆτα ὦ βω.

Die Antistrophe hiezu war genau in demselben Metrum und Melos. Solcher Strophenpaare folgten acht nacheinander mit der Epode *ψῖ ἄλφα ψα.*

Das Merkwürdigste aber ist, dass diese dramatische Fibel für die grössten Tragiker, für Sophokles und Euripides, ein Kanon wurde, den sie als Muster und Vorbild für den metrischen Bau ihrer Tragödien nahmen, und woraus sie manche Neuerungen, z. B. die Elision am Ende des jambischen Trimeters, in ihre Tragödien übertrugen. In Sophokles' König Oedipus z. B. finden sich fünf solcher Elisionen (v. 29. 332. 785. 1184. 1224).[2]) Aehnlich hat Euripides die melischen Partieen seiner Medeia nach dem Muster des Kallias eingerichtet.[3]) Die Blüthe des Kallias setzt Welcker gleichzeitig mit der des Aristophanes Ol. 94, 2=403.[4])

In seiner Komödie, die Gefesselten (*Πεδῆται*), zog Kallias den Opferpropheten Lampron als Leckermaul durch; neckte

1) Athen. X, 454B.C. — 2) Herm. El. D. M. p. 56. Welcker Rh. Mus. 1 (1833) p. 149ff. — 3) Klearch. bei Athen. VII, 276A. 453C. Bergk a. a. O. p. 117ff. — 4) Rhein. Mus. 1833. p. 149ff.

er die Aspasia als Lehrerin des Perikles; hechelte er den Tragiker Akestor als Ausländer; hielt er dem Euripides vor, dass er dem Sokrates das Beste in seinen Tragödien verdanke. Frau Tragödia lässt er einem Bewunderer ihres erhabenen und feierlichen Gebahrens beim Euripides, in einem seiner Stücke, erwiedern:

„Dies Wesen frommt mir trefflich, dank dem Sokrates“
ἔξεστι γάρ μοι· Σωκράτης γὰρ αἴτιος.[1])

Ausser den genannten Stücken führt Suidas noch fünf Titel von Kallias Komödien an: Aigyptios, Atalanta, Kyklopes, Batrachoi (Frösche) und Scholazontes (die Müssigen). Kallias war der Sohn eines Binsenflechters; Kratinos nannte ihn daher „Binsenspross“ (Σχοινίων). Die „öffentliche Geissel“, Kratinos, dehnte das ὀνομαστὶ κωμῳδεῖν, das Namhaftmachen des Verspotteten, bis auf das Verspotten der Namen aus. Er peitschte mit Spitznamen wie mit Spitzruthen; bezog überhaupt seine Ruthen aus erster Hand, woher auch die unfügirlichen, und die schärfsten, beissendsten, kommen: aus den rohr- und zwiebelartigen Gewächsen. Den Perikles strich er zum „Zwiebelkopf“ (Schinokephalos), wie die Spartaner ihre Knaben mit frischem Lauch peitschten; und den Kallias zum Binsensprössling (Schoinion), die Komödie schwingend als „Scharfrichter-Geissel“ (ὥσπερ δημοσίᾳ μάστιγι).

Den Athener Aristomenes führt das Argument zu Aristophanes' Rittern (Ol. 89, 1 = 424) mit den Holzträgern (Ὑλοφόροι) unter den Bewerbern um den Preis des komischen Sieges auf; als dritten neben Aristophanes, der mit den Rittern siegte, und Kratinos, als zweiten Sieger mit den Satyrn. Auch Aristomenes hatte seinen Spitznamen: Thürmacher (θυροποιός), man weiss nicht, woher. Die Alexandrinischen Kritiker zählten ihn zu den altkomischen Dichtern zweiten Ranges. Sein Admetos soll eine Parodie von Euripides' Alkestis gewesen seyn. Die Hülfstruppen (Βοηθοί) will man mit Ereignissen des peloponnesischen Krieges in Verbindung bringen, und die Gaukler (Γόητες) hält man für eine Satire auf fromme Heuchler, wonach hier das älteste Beispiel einer Tartüffe-Komödie vorläge. Im Dionysos

1) Diog. La. II, 16.

(*Ἀσκητής*) erschien der Theatergott nicht als frauenhafter Weichling, sondern unter Ringern und Faustkämpfern als mannhafter Held.[1])

Vom Parodiendichter Hegemon aus Thasos ist die Gigantomachie durch zwei Ereignisse berufen: durch das beispiellose Gelächter, das sie im Theater zu Athen hervorrief, und durch die Nachricht von der sikelischen Niederlage des Nikias, die mitten im Jubel eintraf.[2]) Hegemon's Spitznamen war „Linse" (*φακῆ*), von seinem Lieblingsgerichte, Linsen. In einer Parodie nennt er sich selbst so und noch dazu *φακῆ βδελυρή* [3]), „Schmutzlinse." Für ein solches Linsengericht hätte sich selbst Esau bedankt. Die einzige von Hegemon bekannte Komödie (nicht Parodie), Philinna, hatte eine Hetäre zum komischen Thema; die Ahnmutter von Goethe's Philine, und, wiewohl im alten Styl geschrieben [4]), auch die Ahnmutter der mittlern und neuen attischen Komödie, die vorzugsweise eine Hetären-Schule war. Daraus sind zwei Trimeter erhalten, die von Leckerbissen reden, und daher vom Schmaussophisten Athenäos in seinem Ranzen aufbewahrt [5]) wurden für den haut-goût der Archäologen post festum.

Eupolis aus Athen. Die alten Grammatiker und Kunstrichter stellten die drei grössten Dichter der altattischen Komödie Kratinos, Aristophanes und Eupolis, mit den drei grössten Tragikern, Aeschylos, Sophokles und Euripides in Parallede. Hiernach würde Aristophanes, wie Sophokles, die Mitte halten zwischen dem erfindungsmächtigen Zorngeiste, dem gewaltigen und kühnen Style des Kratinos und der einschmeichelnden Anmuth (*ἐπίχαρις*) des Eupolis.[6]) Der Grammatiker Platonios charakterisirt die drei Komiker [7]), ähnlich wie Dio Chrysostomos die drei Tragiker.[8]) Schon als Jüngling von 17 Jahren erhielt Eupolis vom Archon Apollodoros (Ol. 87, 4=429) einen komischen Chor.[9]) Nach Ol. 93, 4=405 verschwindet er aus den Didaskalien. Platonios lässt ihn von Alkibiades aus Rache wegen der in Eupolis' „Tauchern" (*Βάπται*) erfahrenen Verspottung auf seiner Fahrt nach Sikelien (Ol. 91, 2=415) im Meer ertränken.[10]) Es war aber nur eine

1) Poll. III, 150. — 2) Chamael. bei Athen. IX, 406 E. — 3) Das. — 4) Athen. XV, 699 A. — 5) III, 108 E. — 6) Anonym. de comoed. p. 536. 17. — 7) Das. — 8) Or. LXII. — 9) Suid. v. u. Eudok. p. 167. — 10) a. a. O. p. 532.

ungefährliche Seetaufe, die der übermüthig genialste Junker aller Zeiten und Adelsgeschlechter dem Komiker zugedacht. Alkibiades widmete dem Vorfall ein Epigramm, worin er sich rühmt, dem Eupolis mit herbern Salzfluthen (νάμασι πικροτέροις) den Kopf gewaschen zu haben, als ihn der Komiker in den Bapten eingelaugt hatte.[1]) Eupolis kam aber nur noch gesättigter an Aphroditischem Salz aus dem Seewasser, während der Expedition des Alkibiades das Seebad versalzen ward. Suidas und Eudokea[2]) lassen ihn im Hellesponte umkommen, als ob durchaus nur ein Salzgrab das würdige Mausoleum wäre für den grossen Spötter und Taucher in Salzfluthen, geschwängert mit attischem Salze. Der als Κυνὸς θρῆνος (des Hundes Trauerklage) bezeichnete Platz auf Aegina, wo des Eupolis' Hund, Augeas, im Jammer über den Tod seines Herrn verhungert seyn soll, würde für Aelian's Angabe[3]) sprechen, dass Eupolis auf Aegina begraben liegt.

Eupolis und Aristophanes scheinen anfangs in Gemeinschaft Komödien verfasst zu haben und dann aus einander gerathen zu seyn, da denn Einer dem Andern Entwendungen vorrückte. In den Wolken beschuldigt Aristophanes den Eupolis, dass ihm dieser im Marikas seine Ritter ausgeschrieben (545 f.):

> So zuerst schleppt' Eupolis uns seinen Marikas herbei:
> Meine Ritter waren es nur — schmählich! ein gewendetes Kleid.

Dagegen behauptete Eupolis, er, Eupolis, habe dem Kahlkopf, Aristophanes, die Ritter ausarbeiten helfen, und ihm sein Theil darin geschenkt[4]):

> κἀκείνους τοὺς Ἱππέας
> συνεποίησα τῷ φαλακρῷ τούτῳ κἀδωρησάμην.

Ein Scholion[5]) bezeichnet den ganzen Schlusstheil der zweiten Parabase der Ritter als einen Beitrag aus der Feder des Eupolis von Vers 1288:

> Wer mir einen solchen Menschen nicht verabscheut . . .

bis zum Schlussvers 1315:

> Mit dem Kahn, auf den er seine Lanzen einst als Krämer lud.

1) Arist. T. 3. p. 444. Dind. — 2) p. 167. — 3) Hist. An. X, 41. Tzetz. Chil. IV, 245 ff. — 4) Schol. Arist. Nub. 554. — 5) Eq. 1288.

Wir möchten, zur Ehrenrettung von Aristophanes' Geschmack und attischem Geiste, noch ein ganzes Stück in dieser Parabase dem Eupolis zugeben: die Verse nämlich von v. 1274 an. Sie enthalten das ekelhaft Unfläthigste, womit die alte Komödie, die der Buschmänner, Botokuden und lehmfressenden Indianer nicht ausgenommen, sich besudelt. Nach einer Parallelstelle würde man bei Aristophanes vergebens suchen. Dahingegen werfen die Scholiasten dem Eupolis den ungescheutesten Gebrauch gemeiner und schmutziger Bilder vor.[1]) Unzweifelhaft war Aristophanes, wie der grösste Poet unter den Komikern der alten Komödie, so auch der Gebildetste und vom feinsten Kunstgeschmack. Der Koth an Aristophanes' komischer Schuhsohle bleibt immer doch attische von attischem Salz durchdrungene Erde, und seine kolossalste Zote ist immer noch vergleichbar jenem aus Nilschlamm geformten ägyptischen Sonnengotte, Horus, von dessen Haupt das goldene Sonnenbild strahlte. Besagte Verse können nur von Eupolis herrühren. Er mag sie behalten; sie sind sein eigen; wenn Eupolis um derentwillen die Seetaufe erhalten hätte, würden kaum alle Wasser des „grünen Oceans" hingereicht haben, um den „Anmuthigen (*ἐπίχαρις*) von dem Schmutze rein zu waschen.

Die Heloten (*Εἵλωτες*) mit einem Helotenchor, ein angezweifeltes Stück, verspotteten die Staatseinrichtung der Spartaner und ihr Verhältniss zu ihren Leibeigenen, den Heloten. Diese, beim Ausbruche des peloponnesischen Krieges aufgeführte Komödie wäre sein frühestes Stück. In dieselbe Zeit fallen auch die Freunde (*Φίλοι*), worin Eupolis von der Aspasia als einer neuen Omphale sprach, die, in Perikles' Löwenhaut, dessen Keule schwinge, während er in ihrer Haube am Rocken ihren Flachs zu Garnen verspinne.[2]) Von den Gerechtigkeitsschändern (*Ὑβριστοδίκαι*) ist nur der Titel bekannt. Aus den Fragmenten der Regimentsbefehlshaber (*Ταξίαρχοι*) will man die Tendenz erkannt haben, um der schlechten Ausübung der Mannszucht willen, unter Leitung des Seehelden Phormion, die Taxiarchen als Chor lächerlich zu machen. Phormion hatte, im Anfang des peloponnesischen Krieges, einen glänzenden Seesieg über die Spar-

1) Pax. 1176. Mein. Fragm. T. II, 1. p. 510. — 2) Schol. Plat. p. 319 ed. Bek. Plut., Vit. Pericl. 24. p. 165 D.

taner am korinthischen Golfe erlangt.[1]) Bode theilt ihm die Hauptrolle in der Komödie zu, auf Grund von Citaten, die aber diess nicht so „unstreitig“ angeben.[2]) Pollux nennt den Phormion nur als Person des Stückes.[3]) Einen Gegensatz zu dem im strengsten Kriegsdienste abgehärteten Feldherrn soll ein Weichling Dionysios, oder gar Dionysos der Theatergott, bilden, und mehr dergleichen aus den Bruchstücken herausgewitterte und zu ganzen Komödien-Fabeln verbundene Inhaltsbestandtheile. Wie etwa Paläontologen sich aus den vorweltlichen Koprolithen ein Bild von der Gestalt der Riesengeschöpfe entwarfen, denen jene Ueberreste angehören mochten.

Mit den Neumonden (*Νουμηνίαι*) fiel Eupolis (Ol. 88, 4 =425) gegen Aristophanes' Acharner durch, welche den ersten und gegen Kratinos' Sturmbedrängte, die den zweiten Preis erhielten. Vom Inhalt verlautet nichts. Bei den Neumonden des Eupolis zeigt auch der literar-historische Kalender einen runden schwarzen Inhalts-Fleck. Dagegen nimmt der Mond der Conjecturalkritik im nächstfolgenden Stück von Eupolis: Das goldene Zeitalter (*χρυσοῦν γένος*) wieder zu. Diess soll die Erwartung eines solchen Zeitalters von Seiten der siegestrunkenen Athener, nach Kleon's Einnahme von Sphakteria, dem Spotte preisgegeben haben. Kleon, die mit Nikias' Pfauenfedern geschmückte Krähe, hatte eine Rolle in der Komödie. Der Chor, der aus attischen Bürgern und „Schuften wie Kleon“ bestehen konnte, „musste in Kleon's Interesse reden und singen und die Idee der Kleon'schen Goldzeit hervorheben.“ Bergk lässt den Chor aus Kyklopen bestehen[4]), Bode aber besteht auf einem Chor von Schuften, der da musste — kein Mensch muss müssen, und ein Chor Schufte, von denen kein Mensch etwas weiss, sollte müssen?

Die Ziegen (*Αἶγες*), mit einem Ziegenchor, lassen einem Ziegenhirten von einem in Bockstrillern wohlerfahrenen Musiker Musikstunde geben, hinter welchem Bergk[5]) den Prodikos, Bode[6]) den Pronomos, Alkibiades' Musiklehrer, zu wittern nicht umhin können, da Boden von einem Prodamos nichts bekannt ist, welchen Quinctilian[7]) als denjenigen nennt, der bei Eupolis musicam et

1) Thukyd. II, 83. — 2) a. a. O. 192. — 3) IX, 102. — 4) p. 335. — 5) p. 335. — 6) 196, 12. — 7) Inst. Or. I, 10, 17.

litteras docet. Die Dienstunfähigen oder Weiblinge (Ἀστράτευτοι ἢ Ἀνδρόγυναι) waren mit ihrem aus solchen Subjecten bestehenden Chor selbstredend gegen diese Klasse von Athenischen Weichlingen und Dienstflüchtigen gerichtet. Diese Umschreibung des Titels ist so ziemlich Alles, was die Gelehrten von der Komödie zu sagen wissen. Die Prospaltier (Προσπάλτιοι) — der Name einer attischen wegen ihrer Processsucht verrufenen Gemeine — hatten „also" dieses Laster zum Thema, wie die Wespen des Aristophanes.

Eine der erfindungsreichsten Komödien des Eupolis waren die Bundesstädte (Πόλεις), worin die Bundesstädte der Athener als vierundzwanzig Frauen den Chor bildeten. Die Aufführungszeit vermuthet man um Ol. 89, 3 = 422. Der Inhalt ging auf die Bedrückungen und grausamen Erpressungen, die sich die Athener gegen ihre Bündner zu Schulden kommen liessen. Das Thema gereicht dem Muthe und Edelsinn des Dichters zum hohen Ruhme. Den Chor der Bundesstädte lässt Meineke [1]) einzeln (σποράδην) in die Orchestra einziehen; G. H. Raspe in seiner Monographie [2]) in chormässiger Schaar (κατὰ στοίχους καὶ ζυγά). Jede Chorfigur trug ein charakteristisches Costüm: Chios erschien mit den Insignien der Schifffahrt. [3]) Die Insel Tenos führte Schlangen in der Hand. [4]) Amorgos zeigte sich im durchsichtigen Florgewande von Amorgischem Flachse, dergleichen die üppigen Athenischen Frauen, wie die Koischen Gewande, bei schwüler Witterung trugen. Mehr lassen die Fragmente nicht errathen.

Die Schmarotzer (Κόλακες), wie die meisten dieser Komödien nach dem Chor benannt, schilderten das wüste Leben des reichen Verschwenders Kallias, in dessen Circe-Palast die berühmtesten Sophisten, Gorgias, Prodikos, Protagoras, in einem eigens für sie hergerichteten Saale [5]) sich gütlich thaten, so naturwüchsig, als ob sie wirklich von Circe's Zauberstabe wären berührt worden. Mit dieser Komödie siegte Eupolis (an den grossen Dionysien Ol. 89, 4 = 421) über Aristophanes' Frieden und Leukon's Phratoren. [6]) In einem erhaltenen längern Bruchstücke [7])

1) T. II, 1. p. 308. — 2) De Eupolidis Δήμοις ac Πόλεσιν. Lips. 1832. p. 18. — 3) Schol. Av. v. 881. — 4) Schol. Arist. Plut. 718. — 5) Themist. Or. 19. p. 347 C. — 6) Arg. Arist. Pac. bei Dindorf T. IV, p. 3. p. 4, 30. — 7) Athen. VI, 256 E.

schildert der Parasitenchor seine eigenen Künste, die ihm zu guten Bissen an den Tafeln der dummen Kalliase verhelfen. Weder Feuer noch Schwert hält ihn von einer reich besetzten Tafel ab.[1] Der Magen ist sein Abgott und die liebliche Würze der herzerfreuenden Bissen die reizenden Tänzerinnen, die das Mahl erheitern.[2] Diese alte Komödie bleibt ewig neu, spielt heute noch und wird fortspielen bis zum jüngsten Gericht. Protagoras gab hier, in Kallias' Speisesaal, die praktische Erklärung zu dem Hauptsatz seiner Philosophie: „Von allen Dingen ist das Maass der Mensch." In der Theorie nämlich; in der Praxis isst er, mit scharfem Ess, das rechte Maass von allen Dingen, die gut schmecken; isst der Mensch sich identisch mit seinem Magen, so dass dieser der ganze Mensch und das volle Maass aller Dinge ist. „Diess ist ein grosser Satz," sagt Hegel.[3] Auch that Eupolis' Protagoras alles Mögliche, und kaute den grossen Satz dem Schmarotzer-Chor so lange vor, bis er ihn auswendig wusste. Nächst Protagoras erwarb sich in dieser Komödie das meiste Verdienst Melanthios, der Tragiker, der grösste Fresser unter den Tragikern und der grösste Tragiker unter den Fressern[4], und als dritter im Bunde Chärephon der Sokratiker[5], der die ganze Philosophie des Sokrates in Form von „Symposien" brachte. Auch Alkibiades, der Schwager des Kallias, hatte eine Rolle unter den Schwelgern und Prassern in Eupolis' Schmarotzer-Komödie[6], worin ein doppelter Chor wirkte, aber einer davon, wie in Aristophanes' Lysistrate, hinter der Scene.[7]

Im dritten Jahre nach Aristophanes' ersten Wolken und einige Monate vor den Schmarotzern gab Eupolis seinen Marikas an den Lenäen Ol. 89, 4=421. Unter dem „vermuthlich" thrakischen Spitznamen Marikas wurde der Lampenfabrikant und Demagoge Hyperbolos, Kleon's Nachfolger, darin gegeisselt und mit seinen eignen Lampen heimgeleuchtet. Einen zweiten Angriff auf den reichen Schmarotzerwirth Kallias machte Eupolis in seiner Komödie Autolykos, die ein Jahr nach den Schmarotzern (Ol. 90, 1=420) zur Aufführung gelangte. Den Titel hatte das

1) Plut. Phil. esse c. princ. III. p. 778 D. — 2) Athen. III, 286 B. — 3) Gesch. d. Philos. II. S. 30. — 4) Schol. Arist. Pac. 803. — 5) Schol. Plat. p. 331. Bek. — 6) Athen. XII, 535 A. — 7) Schol. Lysistr. 1191.

Stück von dem Liebling des Kallias, dem schönen Autolykos, dessen Sieg im Pankration an den grossen Panathenäen (Ol. 89, 4—421) Kallias durch ein grosses Festmahl feierte, welches Xenophon in seinem Symposion beschreibt. Des Eupolis' Siegesschmaus mochte dem schönen Autolykos, dem bewirtheten Ganymed des Kallias, nicht so gut bekommen wie der Schmaus bei Kallias und des Xenophon Symposion, worin der schöne Jüngling mit dem Zuckerwerk der süssesten Lobeserhebungen regalirt wird. Sein Verhältniss zum Kallias erschien bei Eupolis im zweideutig hellsten Lichte [1]), wovon ein scharfer Reflex auch auf die Eltern des Jünglings fiel. Derselbe Autolykos, von Eupolis schon abgethan, wurde unter der Herrschaft der dreissig Tyrannen noch nachträglich hingerichtet. [2]) Die Taucher (*Βάπται*) fanden bereits Erwähnung. Ihre Rolle spielte der Chor. Welche Art Täufer diess waren, deutet Juvenal [3]) an:

> „Solcherlei Orgien feierten, bei heimlicher Fackel, die Bapten,
> Abzumüden gewohnt die cekropische Göttin Kotytto."

Es waren Priester der verrufenen Kotytto-Mysterien, in deren Schanddienst der Täufling Alkibiades von den Bapten eingeweiht wurde. Diesen Weihen ist Alkibiades bis an sein Lebensende getreu geblieben.

In Eupolis' Demen (*Δῆμοι*) bestand der Chor aus Vertretern der altattischen Ortschaften oder Demen. Die guten Demen! In der allgemeinen Kriegsbedrängniss wünschen sie die alten längstmodernden Gesetzgeber, Staatsmänner und Feldherren herbei, über die sie einst Scherbengericht gehalten; über die das schlimmste Scherbengericht die Komödie gehalten; das schlimmste, das die grossen Männer selbst „wie die Töpfe zerschmeisst", und mit ihnen ihre Polterabende feiert. Nun lassen sich die Demen die Schatten von Solon, Miltiades, Aristides und Perikles aus der Unterwelt kommen, um zu rathen und zu helfen. Und dieser Schlag in's Gesicht der alten Komödie! Und von Eupolis geführt, der den Perikles zu Tode gespottet! Dessen Beredsamkeit, in Vergleich mit der grünschnäbligen Staatsschwätzerei des Tages, Eupolis nun nicht genug rühmen und preisen kann! In einer Stelle,

1) Max Tyr. XXVI, 8. — 2) Plut. Lys. 15. — 3) II, 92.

die selbst als ein Meisterstück der Wohlredenheit von den Scholiasten gepriesen wird [1]); von welcher Stelle aber in den Fragmenten unserer Scholiasten kein Sterbenswörtchen mehr zu finden! Beim Erscheinen von Perikles' Schatten brach ein lauter Jubel aus unter den Demen im Zuschauerraum. [2]) O die dämischen Demen! Eine schönere Ehrenerklärung konnte ihm Eupolis nicht geben, und kein tragikomischeres Schauspiel den Athenern bieten, als von den Geistern ihrer grossen Todten den „unfähigen Jungen" (*μειϱάκια κινούμενα*), die nun den Staat lenkten, die Köpfe waschen zu lassen:

> „O Herr Miltiades und Herre Perikles,
> Lasst doch nicht herrschen das leichtfüssige Knabenvolk,
> Das seine ganze Kriegslust in den Knöcheln trägt."

In den Bundesstädten hatte Eupolis die äussere Politik der Athener an den Pranger gestellt; in den Demen lässt er die innere Staatsführung von einem aus den abgeschiedenen Seelen der vier grössten attischen Staatsmänner zusammengesetzten Höllengericht verdammen. In den Staatslenkern geisselt die alte Komödie doch nur den Demos, das Athenische Volk. Sie schlägt den Sack und meint doch nur den Esel. Wie gross erscheint dieser Esel, wie bewundernswürdig gross, der die Schläge nimmt, wie sie gemeint sind, und sich doch darüber die Haut voll lacht; und sich doch frohgemuth in den Abgrund lacht, vor dem ihn die Schläge warnen sollen!

Phrynichos aus Athen. Er ist oft mit dem Tragiker Phrynichos und, wie dieser, auch mit dem attischen Feldherrn gleichen Namens verwechselt worden. Er begann mit Eupolis zugleich seine dramatische Laufbahn [3]) unter Archon Apollodoros (Ol. 87, 4 = 429). Nach Ol. 39, 4 = 405, dem Jahre, wo Aristophanes' Frösche den Musen des Phrynichos den ersten Preis entrissen, ist von ihm nicht mehr die Rede. Phrynichos fand zwar keine Stelle im Kanon der Alexandrinischen Kritiker, wurde aber von ihnen zu den vorzüglichsten Dichtern der alten Komödie gezählt. [4])

1) Zu Aristoph. Acharn. 529. u. zu Arist. Or. T. 3. p. 472. Dind. — 2) Arist. Or. 3. p. 433 B. — 3) Anonym. de Com. p. 536, 17. — 4) Das. p. 535, 5.

In den Wolken (v. 548) wirft Aristophanes dem Eupolis vor, dieser habe dem Phrynichos „ein altes trunkenes Weib," (aus dessen Komödie Andromeda) gestohlen und zu Nutzen seines Marikas verwendet. Trotzdem versetzt Xanthias Eins dem Phrynichos in den Fröschen (v. 13), wegen seiner Liebhaberei für unsaubere Spässe, und das mit Witzen, die Phrynichos loslassen konnte. Suidas, seinem Amte als Namenlisten-Ableser getreu, führt die Titel von Phrynichos' zehn Komödien auf, und hält, wie gewöhnlich, einen Namensaufruf aus einer Liste Verstorbener, wozu sich Niemand meldet: Der Sonderling (*Μονότροπος*), an den grossen Dionysien (Ol. 91, 3—414) von den Komasten des Ameipsias, der den ersten, und von den Vögeln des Aristophanes, die den zweiten Preis erhielten, besiegt [1]), hat ein Bruchstück hinterlassen, worin der Sonderling seinen Namen selbst erklärt, sich dem Publicum als Menschenfeind und Seelenverwandten seines Zeitgenossen, des berühmten Misanthropen Timon (*ζῶ δὲ Τίμωνος βίον*), vorstellt. In den Musen (Lenäen Ol. 93, 4—405) kamen die schon erwähnten Verse vor, die eine Seligsprechung des eben verstorbenen Sophokles enthielten. In einem andern Bruchstücke dieser Komödie fordert ein Richter zum Abstimmen auf. Das erregt bei Bergk [2]) die Vermuthung von einer Aehnlichkeit beider Fabeln, in Phrynichos' Musen und Aristophanes Fröschen: (Non adeo dispar Aristophaniae fabulae). Beide Komiker hätten in ihren mit einander kämpfenden Komödien dem Euripides den Process gemacht — den Aristophanes' Frösche gegen Phrynichos' Musen gewannen. Die Vermuthung scheint uns eine der glücklichsten auf dem Gebiete der archäologischen Nekromantik. Aus einem Parabasenbruchstück der Komödie Ephialtes von Phrynichos, worin von gefährlichen Schmeichlern die Rede, lässt sich über den Inhalt derselben mit dem besten Willen nichts errathen und nichts vermuthen. Im Konnos diente wahrscheinlich derselbe Musiklehrer des Sokrates als Zielscheibe, den Aristophanes in den Rittern spottweise „Konnas" nennt (v. 532): „Hinschmachtend vor Durst mit welkendem Kranz auf dem Haupte." Mit einer Komödie Konnos besiegte Ameipsias (Ol. 89, 2=423) die Wolken des Aristophanes. So rächte der alte

1) Argum. Arist. Av. I. p. 142. Dind. Schol. Av. 918. — 2) a. a. O. 377.

Musiklehrer Konnos „mit welkendem Kranz auf dem Haupte“ seinen Schüler Sokrates, indem er den Kranz von Aristophanes' Haupte riss, und rächte zugleich sich für den Stich in den Rittern (Ol. 88, 4=424), für das „hinschmachtend vor Durst,“ dadurch, dass er doch zum wenigsten seinen Rachedurst löschen konnte, obgleich auf seine Kosten. Ueber Phrynichos' Komödie Kronos schrieb der Grammatiker Didymos einen besondern Commentar 1), den Gott Kronos zusammen mit seinem Namensvetter, des Phrynichos Kronos, verschlang. Die fünf Bruchstücke der Komödie, die der Gott als unverdaulich wieder von sich gab, „geben,“ wie Bode selbst gesteht, „keinen Fingerzeig zur Ermittelung des Inhalts.“ Die Komasten behandelten ein Bakchisches Thema. Unter demselben Titel führte Ameipsias (Ol. 91, 3=414) eine Komödie in die Schranken, mit welcher er, wie schon berichtet, über die Vögel des Aristophanes und den Monotropos des Phrynichos siegte. Nach Bergk hätte sich in diesem Wettkampfe Phrynichos selbst besiegt, da, dem unerschrockenen Vermuther zufolge, des Phrynichos' Komasten, oder Zecher, mit den Komasten des Ameipsias identisch seyen. Phrynichos soll nämlich mit zwei Komödien zumal in's Feld gerückt seyn, mit dem Monotropos und den Komasten, und hätte die eine, die Komasten, nur desshalb unter Ameipsias' Namen mitkämpfen lassen, weil ein Gesetz verbot, zwei Komödien desselben Autors auf einmal in die Schranken zu stellen. Diese verwegene Hypothese, mit welcher Bergk zuerst bei Fritzsche 2), und dann in seinen eigenen „Reliquien“ 3) hervortrat, hat nur den einen Fehler, dass sie sich auf nichts als auf sich selber stützt.

Ueber Phrynichos' Mysten, Satyrn, Krautleserinnen (*Ποάστριαι*) ist Gras gewachsen, und über seine tragischen Dichter (*Τραγῳδοί*) oder Freigelassenen (*ἢ Ἀπελεύθεροι*), wüsste selbst der Salomo unter den Vögeln, der Vogel Simurg vom Gebirge Kaph, keine nähere Auskunft zu ertheilen, als die Geschichte der classischen Literatur giebt, laut welcher der erste Titel, „die tragischen Dichter,“ sich auf die tragischen Dichter, und der zweite, die Freigelassenen, sich auf eine Fabel bezieht, nach der kein Hahn kräht.

1) Athen. IX, 271 F. — 2) Quaest. Arist. I. p. 322. — 3) p. 369f.

Der Komiker Platon aus Athen trat seine dramatische Laufbahn gleichzeitig mit Aristophanes an (Ol. 88=428) und führte noch unter dem Archon Philokles (Ol. 97, 2=391) Komödien auf. Er soll für Andere Komödien gedichtet haben, die von den Käufern, als rechtmässig erworbenes Eigenthum, unter ihren Namen, in die Kampfbahn geführt wurden. Dafür entschädigte sich Platon durch Plagiate aus Komödien seiner Zeitgenossen.[1]) Die Notiz von seinem Handel mit Komödien ist die einzige, die über seine Lebensverhältnisse zur Kenntniss der Nachwelt gelangte. Bruchstücke aus seinen Komödien Hyperbolos, Kleophon und Kinesias zeugen von der Bitterkeit seiner Angriffe auf Volksführer, Redner und Dichterlinge der Zeit. Bei Athenäos allein finden sich Anführungen aus 23 seiner Komödien, deren er 28 hinterlassen. In der Komödie die Siege (Νῖκαι) machte er sich über Aristophanes' kolossale Friedensgöttin in dessen „Frieden" lustig. Ol. 93, 3=405 wurde, wie schon gemeldet, Platon's Kleophon von Aristophanes' Fröschen und Phrynichos' Musen besiegt. Der Trostlose (Περιαλγής) hatte die verzweifelte Lage des Staates zum Vorwurf. Ausser politischen Komödien schrieb Platon auch literarische, wie die Lakonen oder die Dichter. Die Sophisten mochten eine ähnliche Tendenz verfolgen, wie Aristophanes' Wolken. Der Bühnenapparat (Σκευαί) scheint eine Satire auf die Ausstattungen der Tragödien. Im Kehricht (Σύρφαξ) nahm er den Schlemmer Myniskos, einen Schauspieler des Aeschylos, vor. Ueber die Greife (Γρῦπες), das einzige Stück von Platon mit einem symbolischen Chor, geben die paar Bruchstücke nicht den geringsten Aufschluss. Mythen-Komödien waren: Adonis, Laïos, Menelaos, Europe, Jo, lauter Mythen von Komödien für die Geschichte des Drama's. Die lange Nacht (Νὺξ μακρά) bezog sich auf die Nacht, die Zeus bei Alkmene zubrachte, und die nur dem Amphitryon zu lang vorkam. Vom Inhalt des misshandelten Zeus (Ζεὺς κακούμενος) verräth der Titel keine Sylbe. Vom Phaon haben sich einige Bruchstücke erhalten[2]), woraus hervorgeht, dass diese Komödie eine Parodie von Grillparzer's Sappho war. Wer über

1) Bergk, a. O. p. 420. — 2) Fr. p. 672 ff.

den Komiker Platon noch mehr nichts erfahren will, findet das nöthige Material dazu in der trefflichen Schrift von C. G. Cobet.[1])

Aristonymos, ein älterer Zeitgenosse von Aristophanes, hat sich durch zwei Titel von Komödien bei der Nachwelt unsterblich gemacht: Theseus und der frierende Helios (Ἥλιος ῥιγῶν). Vom frierenden Helios haben sich noch antiquarisch in den Fragmenten-Sammlungen ein paar Eiszapfen erhalten. Dagegen ist der Theseus ganz aufgethaut und zu Wasser geworden.

Mehr als bereits über Ameipsias vorkam, lässt sich nicht beibringen. Aristophanes wirft ihn[2]) mit Phrynichos und Lykis in Einen Sack: ein stumpfer Biss für die zwei Siege, die ihm dieser Ameipsias mit dem Konnos (Ol. 89, 2=423) über die Wolken, und mit den Komasten (Ol. 91, 3=414) über die Vögel entrissen hatte. In den Kottabosspielern (Ἀποκοτταβίζοντες) soll ein Trinkgelage vorgekommen seyn. Von seinem Fresser lässt sich ein ähnliches nur vermuthen. Die Buhlen (Μοιχοί), die Schleuder (Σφενδόνη) und Sappho gehören zu derselben grossen Komödienfamilie, von welcher sich nichts sagen lässt; von der Sphendone nicht einmal so viel, ob sie „Schleuder" oder „Ring" bedeute.

Archippos hat zwar nur einen einzigen dramatischen Sieg Ol. 91 errungen; dafür aber weiss keine Sterbensseele, mit welchem Stück und über Wen er diesen einzigen Sieg errungen. Man hat die Fische (Ἰχθῦς) in Verdacht. Mit diesen treffen aber die Athener in den Bruchstücken ein Abkommen, laut welchem sie den Fischen alle Fischliebhaber zum Rachefrass auszuliefern sich verpflichten. Die Athener hätten sich also, wollten sie nicht contractbrüchig werden, selbst den Fischen vorwerfen müssen, wenn sie durch die Zuerkennung des Preises sich als solche Liebhaber von Archippos' Fischen öffentlich bekannten. Amphitryon, der heirathende Herakles (Ἡρακλῆς γαμῶν), Plutos, Rhinon, von diesen anderweitigen vier Komödien des Archippos ist nicht mehr und nicht weniger, als von der fünften, übrig geblieben: Des Esels Schatten (Ὄνου σκιά). Letzterer irrt selbst unter den Trümmern der Fragmentensamm-

1) Observatt. criticc. in Platon. Comic. reliq. Amstelod. 1840. — 2) Ran. 10.

ler nur als der Schatten eines vierfüssigen Peter Schlemihl umher, welcher seinen Körper verloren.

Mit zwei Niederlagen und einem Schlauchtragenden Esel (Ὄνος ἀσκοφόρος) hat sich der Komiker Leukon, aus Athen, in dem Beinhause der Fragmentensammlungen zu seinen Vätern versammelt. Phratoren, Gesandte und Esel sind die Anspruchstitel, welche die beiden ersten, im Wettstreit mit Aristophanes' Wespen und Frieden (422 und 423 v. Chr.) durchgefallenen Stücke auf die Unsterblichkeitsehre können geltend machen: zusammen mit dem dritten in einer gemeinschaftlichen Knochengrube als moderwürdig verzeichnet zu stehen, in welcher selbst von den Gerippen nur die Zettelnummern übrig bleiben, die an der grossen Zehe der zur Obduction überlieferten Leichen zu hängen pflegen. Denn von den Phratores (Gemeindegenossen) sind unter den Fragmenten [1]) nur drei Citate vorhanden. Die Gesandten (Πρεσβεῖς) traf das Schicksal aller Gesandten, dass von ihnen nur die Titel übrig blieben. Von dem Honig endlich in den Schläuchen des „Schlauchtragenden Esels" hat sich in den papiernen Schläuchen der gelehrten Schlauchträger blos das Sprüchwort conservirt: „Etwas Anderes trägt Leukon's Esel, etwas Anderes Leukon (Ἄλλα μὲν ὁ Λεύκωνος ὄνος φέρει, ἄλλα δὲ Λεύκων). Auf dem geschmuggelten Honig lag nämlich, um ihn den Zöllnern zu verbergen, Eselsfutter. [2])

Dem Komiker Metagenes, eines Sklaven Sohn, aus Athen, schiebt Suidas vier Dramentitel in den komischen Schuh: Die Lüfte (Αὖραι); Thurioperser (Θουριοπέρσαι), eine niemals aufgeführte, die sybaritischen Thurer in Unteritalien hechelnde Komödie; den Opferliebhaber (Φιλοθύτης) und Homeros oder die Asketen (Ὅμηρος ἢ Ἀσκηταί). In ersterer kamen, wie Forscher-Scharfsinn ermittelt, Opfer vor; in der zweiten „bildete Homeros die Grundlage." Die schätzbare Notiz haben wir Bode's gelehrter und lehrreicher Geschichte der hellenischen Dichtkunst [3]), wie so vieles andere, zu verdanken.

Lange vor Th. Barrière's Les faux Bonshommes brachte die in die mittlere Komödie übergehende altattische Komödie Biedermänner

1) p. 749 f. — 2) Suid. v. ἄλλα u. Gaisford zu Suid. p. 2298 G. — 3) III, 2. S. 384, 7.

(Ἀγαθοί), von dem Athener Strattis auf die Bühne, dem Suidas nicht weniger als funfzehn Titel zuschreibt, die Bernhardy [1]) auf 19 zu bringen sich getraut, und aus welchen er zuerst und allein den Strattis als einen Dichter erkannte, „der mehr Witz und Eleganz, als Tiefe besass.“ Den zweiten Titel der „Biedermänner“ (ἤτοι Ἀργυρίου ἀφανισμός) würde jeder Andere einfach für eine Erklärung der Biedermänner halten. Bergk aber fördert aus der tiefen Schachtgrube der zweiten Benennung den Inhalt zu Tage: dass mit dem Verschwinden des Silbers das Verschwinden des Goldes gemeint sey, als einzige Bedingung zur Wiederherstellung des goldnen Zeitalters und der Biedermänner in des Wortes patriarchalischster Bedeutung. [2]) Die Psychasten des Strattis zogen die Genusssucht und das faule Stillleben der Athener durch. Der angebrannte Zopyros, wenn er nicht der Lehrer des Alkibiades oder der Verfasser des Sokratischen Dialogs Phädon ist[3]), so ist er jedenfalls ein anderer. Sechs Mythen-Parodien, zwei Coulissenreisser-Komödien — schreiben wir auch noch deren Titel nebst vier andern ab, um das Dutzend voll zu machen? Die genannten genügen vollkommen, um in Strattis den Dichter würdigen zu lernen, für den ihn Bernhardy erklärt: einen Komiker, der mehr Witz als Tiefe besass; was schon die witzigen, eleganten, aber aller Tiefe ermangelnden, mehr seichten als gründlich durchgebildeten Titel bezeugen. Nur in Betreff der zwei Coulissenreisser-Komödien bemerken wir, um Missverständnisse zu verhüten, dass die Benennung nicht den Komödien gilt, sondern den Schauspielern, die sie zum Stichblatte nahmen. Die eine heisst der Menschenzerreisser (Ἀνθρωποῤῥαίστης), womit der Schauspieler Hegelochos gemeint seyn soll, „welcher die Rolle des Euripideischen Orestes mordete“ [4]); zur zweiten musste der Schauspieler Kallipides seinen Namen hergeben; ein berühmter Protagonist, welcher den Alkibiades auf seiner Rückkehr aus Asien begleitete, und den diese Komödie des Strattis als einen Coulissenreisser in Stücke riss.

Wann Alkäos aus Mitylene seine dramatische Laufbahn begonnen — „wissen wir nicht.“ Vom Inhalt seiner vier Mythen-

1) Grundriss d. gr. Lit. II. S. 523. — 2) a. a. O. p. 285, — 3) Bode a. a. O. 385, 8. — 4) Schol. Eur. Or. 269.

Komödien: Endymion, Ganymedes, Kallisto, die heilige Hochzeit (Ἱερὸς γάμος, die des Zeus und der Hera) — wissen wir nichts. Von der Komödie Komodotragoedia wissen wir so viel, wie Sokrates zu wissen sich rühmte: dass wir nämlich nichts wissen. Von den buhlenden Schwestern und von Schwester Palaestra, „Tummelplatz," nach einer Hetäre so benamt, von der doch alle Welt wusste, wissen nur wir nichts. Ueber dieses Sokratische Wissen stellt uns Bode, der Alles weiss und, wie seine Citate bekunden, Alles gelesen, Zeugnisse über Zeugnisse noch volle sechs Seiten aus. Und was sie uns wirklich wissen lassen, könnten wir zu wissen vollends überhoben seyn: dass z. B. die Pasiphaë des Alkäos Ol. 98, 1=388 gegen den zweiten Plutos des Aristophanes ankämpfte, aber nur den fünften Preis erhielt. Eine spottwohlfeile Komödie, die die vollständigste Todtenliste von Dramen nicht geschenkt möchte. Dass ferner der Athener Kantharos, zu deutsch „Käfer", Ameisen, Nachtigallen und den Wiedehopf Tereus auf die Bühne brachte. Dass der Athener und Komiker Sannyrion von Aristophanes in der verloren gegangenen Komödie, Gerytades, durchgezogen wurde, wofür sich Sannyrion in seinem Lachspiel (Γέλως) rächte, das der blosse Titel, als lachender Erbe, überlebte. Dass u. a. der Athener Philyllios sechs Titel zu Komödien schrieb, über die kein Mensch als unser Komiker Strattis lachte, der, bekanntlich von mehr Witz als Tiefe, die in Philyllios' Komödien stehend angebrachten Fackelzüge so komisch fand, dass er sie in seiner Komödie, die Potamier, lächerlich machte, ohne eine Ahnung davon zu haben, wie lächerlich uns seine Potamier selbst vorkommen, mit ihrem Titel ohne Mittel. Schier so lächerlich, wie die sieben Komödien des Phliasiers Diokles, deren sieben magere Titel die sieben fetten Stücke aufgefressen. Oder die zehn des Atheners Nikochares, der gegen Aristophanes' zweiten Plutos mit einem Stück kämpfte, von dem wir wissen würden, dass es noch unter den Preiswerbern Ol. 106, 3. gekämpft, „wüssten wir, dass er ein Drama, der Dichter betitelt, geschrieben hätte".[1]) Was kennt man von den Sirenen des Nikophon? Dass sie niemals aufgeführt worden. Was von den vier „Ge-

1) Bode, S. 388, 12.

burten des Polyzelos: Dionysos' Geburt, der Musen Geburt, Aphroditen's Geburt und des Ares Geburt? Dass es vier Missgeburten, die mit blossen Titelköpfen auf die Welt der Nachwelt kamen. Unter dem Archon Euklides (Ol. 94, 3 = 402) siegte der Athener Kephisodoros, steht geschrieben — mit welchem Stücke wird offenbar, wenn die todten Komödien auferstehen. Eine seiner Komödien, erfahren wir, nannte sich Antilaïs, die Mit- und Nebenbuhlerin der Laïs; eine andere schlechtweg die Sau. Ob letztere auch eine Hetären-Komödie, selbst darüber lassen die Fragmente bei Meineke [1]) im Dunkeln. Weitaus die vernünftigsten von all diesen Dichtern posthumer Todtengeburten waren die Komiker Epilykos, Euthykles und Autokrates, deren jeder nur Ein Stück schrieb, das den Uebrigen, die sie nicht geschrieben, die Mühe, verloren zu gehen, ersparte, und sich aufopferte für alle. Schon um dieser That willen verdient der Name jedes der drei Einzigen fortgepflanzt zu werden: Koraliskos von Epilykos; die Rettungslosen (Ἄσωτοι) von Euthykles, und die Trommler (Τυμπανισταί) von Autokrates.

Als letzten Zeitgenossen des Aristophanes nennen wir noch den Theopompos. Die Mehrzahl seiner Stücke gehören ihrem Stoffe nach der mittlern Komödie an, deren Grenzen aber sich in die alte Komödie verlieren. Das nennenswertheste darunter ist der Wollüstling (Ἡδυχάρης), Platon's wegen, über den sich diese Komödie des Theopompos lustig machte. [2])

Fort aus dieser Höhle voll Larven, mit denen wir uns herumschlagen, wie Don Quijote mit dem Heer Fledermäuse in der wüsten Felskluft! Empor aus diesem Todtenreich der Fragmenten-Nekyia, wo, auf den Ruf von Bergk und Meineke, um die, statt des schwarzen Blutstroms aus zerschnittenen Schafgurgeln, mit einem schwarzen Dintenstrome gefüllte Gruft, wo um diese Gruft, nicht Seelen und Geister, nein — „tief aus dem Erebos" Titel sich versammeln und klägliche Fetzen abgeschundener Komödien! Empor aus dem nächtlichen Dunkel des Reliquien-Aïdes, oder als Persephoneia's Reich! Denn hier „schweben", wie der Dichter singt, „gestaltlos umher, massenweis Schatten vom

1) p. 883. — 2) Diog. L. III, 26.

Namen getrennt“: in dem schauerlichen Hades der Bruchstücke aber Namen von den Schatten getrennt, und der gräuliche Spuk zerpflückter, aus den Gelenken gelöster und entrenkter Gerippen-Phantome. Hinan zum goldenen Lichte des heitern Lebens, der blühenden Gestaltenfülle Dionysischer Lust und schwellender Freude!

„Da blickte durch der Felsschlucht ob're Ründung
Der schöne Himmel mir aus heitrer Ferne,
Und eilig stiegen wir aus enger Mündung,
Und traten vor zum Wiedersehn der Sterne.“

Aristophanes.

Grollen wir dem eisernen Besen der Zeit nicht allzusehr, dass er die ganze alte Komödie, wie Schutt, hinweggefegt, um die darunter verborgenen Schätze zu Tage zu legen, die uns in Aristophanes' elf Komödien anfunkeln und anlachen. Wie in ihrem Schöpfungs-Haushalte die Natur, wirft auch die Geschichte in dem Haushalte der Kunstschöpfungen einen Damm der Uebervölkerung entgegen. Und wie die Schöpfungsgeschichte in den fossilen Ueberresten ganzer Bildungen vorweltlicher Thiergeschlechter das nothwendige Fundament eines beruhigtern, vollkommnern Erdenlebens aufdeckt: so mögen uns die in den Straten der Kunstgeschichte eingeschlossenen Reste als nothwendige Trümmergrundlage gelten zum gedeihlichen Emporblühen neuer, segenreicher Gestaltung; so dürfen wir auch, auf unserem Gebiete, die eben vor uns aufgethane Schädelstätte in ein mit Scherben bestreutes Gartenland umgewandelt glauben, woraus Aristophanes' lachendes Paradies erblühte, belebt, erfüllt und durchflattert von den wundersamsten, närrisch-herrlichsten Gestalten: Götter- und Menschenwesen, Thiere, Vögel, Amphibien, Insecten, ein Zauberpark, wie ihn Circe's Stab nicht lustig-ungethümlicher bevölkert. Ja ein Wunderland thut sich vor uns auf, von elf Komödien, gleich jenem zeichenvollen Lande der zehn oder elf Wunder, durch eines Befreier-Propheten Zauberstab hervorgerufen. Und die elf Komödien auch sie Wunderplagen; aber Lachplagen des Himmels: Blutiger Spott; hüpfende Frösche; unnachahmliche Witze, Gottesfinger-Witze; Wespen, gestachelter, verderblicher, als das Ungeziefer der vierten Pharaonen-Plage. Dann die Lachepidemie,

welcher grössere „Esel, Kameele und Ochsen“ erlagen, als die Pestilenz des Prophetensteckens hinraffte. Kurz elf Stücke, deren Heimsuchungszweck ja auch nur Befreiung des Volkes war; Befreiung von seinen grössten Landplagen; und die auch nur auf ein gelobtes Land hinwiesen: auf die segenreiche Marathonzeit, die der grosse Komiker seinem Volke heraufzuführen verhiess, wenn es nur von dem Abgrunde, dem es Leichtsinn-trunken und von schlimmen Geistern verlockt, entgegentaumelte, sich hätte losreissen, wenn es ihm, dem lachenden Propheten, nur hätte folgen wollen.

Aristophanes' Komödien sind zugleich die einzigen Urkunden seiner Lebensbeschreibung; die Quellen, woraus allein seine Biographen, wie Thomas Magister, der Anonymos, die Scholiasten, Verlässliches haben schöpfen können: so eng verwebt ist die Persönlichkeit des Komikers mit der alten Komödie; so völlig geht ihr Wesen in seine Subjectivität auf; aber auch so verquickt, ja identisch sind seine Dichter-Interessen und Zwecke mit denen des Gemeinwesens und des Gesammtvolks, mit „der Stadt.“ Die Biographen können dem grössten Komiker aller Zeiten nicht einmal ein bestimmtes Vaterland zuweisen; auch sein Geburts- und Todesjahr nicht angeben. Auf Aegina, wo sein Vater Philippos, ein attischer Bürger, reiche Besitzungen hatte, soll er geboren, und von da, nach des Vaters Tode, als Knabe in Athen eingewandert seyn. Die Biographen erzählen von einer Klage auf Unächtheit der Geburt, die Kleon gegen den jugendlichen Dichter der Babylonier, aus niedriger Rachgier, anhängig gemacht. Der Process fiel zu Gunsten des Aristophanes aus; er wurde freigesprochen. In den Acharnern, welche er ein Jahr nach den Babyloniern, die ihm den Process zugezogen, und abermals unter dem Namen des Schauspielers Kallistratos, aufführen liess, erinnert dieser, in der Rolle des Dikäopolis, blos an die durch Kleon erlittene Verfolgung (377 ff.):

> Auch bleibt mir unvergessen, wie Kleon mir selbst
> Des Stückes wegen mitgespielt im letzten Jahr.
> Er schleppte mich zum hohen Rath, verläumdete,
> Belangte mich mit Lug und Trug, ein strudelnder
> Waldstrom, den Kopf mir waschend, dass ich fast versank
> In seines Gerberloches unflathreichen Sumpf.

Kleon hatte den Dichter der an den grossen Dionysien (Ol.

88, 3 = 426) aufgeführten Babylonier beschuldigt: er habe in ihm die Stadt, in Gegenwart der fremden Gesandten, verläumdet und lächerlich gemacht. Auch hierauf zielt der Chor in der Parabase der Acharner (631 f.):

— — — Weil ihn die Feinde
Verunglimpft jüngst vor hastig entschlossenem Volke,
Dass er unsere Stadt und die Bürger Athens mit komischem Spotte verhöhnte . . .

Nähere Aufschlüsse als diese von Aristophanes selbst gegebenen Andeutungen über Zeit und Schicksale seines ersten Auftretens vermögen auch die Biographen nicht zu geben. Von einer Klage der Fremdheit (ξενίας γραφή) oder auf Unächtheit der Geburt findet sich weder in den Acharnern noch sonst bei Aristophanes eine Spur. Vielleicht hat die von Kleon, wegen Verhöhnung in Gegenwart von Fremden, vorgebrachte Klage zu der Verwechselung mit einer Fremdheits-Klage Veranlassung gegeben. Seine Absichten und Ziele lässt Aristophanes durch den Chorführer in den Acharnern darlegen (655 ff.):

Ihr aber, besorgt nun, dass er hinfort in Komödien höhne, was recht ist;
Manch heilsame Mahnung bietet er euch, und verheisst euch glücklich zu machen,
Nicht hätschelnd das Volk, nicht ködernd mit Lohn, kein schlängelnder Ränkeverhüller,
Nicht tückischen Sinns es beträufelnd mit Lob, nein, stets euch rathend das Beste.
Drum gürte dich, Kleon, ringe mit uns; und strebe mit jeglicher Kunst mich zu fahn:
An der Seite mir wird, was gut und gerecht, dastehen im Kampf. Nie zeihe man mich,
Dass ich unserer Stadt mitspielte, wie du Hundsfott mit dem Muthe des Weibes. . . .

Die Scheu, unter dem eigenen Namen die Erstlinge seiner jungen Muse vorzuführen, giebt er selbst, in der Parabase der Wolken, als Grund von seinem anfänglichen Auftreten unter fremdem Namen an (528 ff.):

Denn seit hier von Männern, die schon anzureden Freude macht,
„Tugendsam und Liederlich“ [1]) einst grossen Beifall sich gewann,

1) ὁ σώφρων τε χὠ καταπύγων: zwei Charaktere in Aristophanes' erstem Stücke, „die Zecher“ (Δαιταλεῖς).

Dass ich — Jungfrau war ich ja noch, durfte noch nicht Mutter seyn —
Ansetzt' und ein anderes Weib freundlich auf die Arme nahm,
Und das Ihr grossmüthigen Sinnes hegtet dann und auferzogt:
Ja, seitdem hat treu sich und fest eure Huld an mir bewährt. . . .

In der Parabase der Wespen beruft er sich auf das Verdienst, das er sich, noch als heimlicher Gehülfe anderer Dichter, um die Athener erworben (1017 ff.):

. Der euch viel Gutes gethan hat
Nicht offen im Anfang, nein, ingeheim als anderer Dichter Gehülfe[1]),
Da des Eurikles[2]) Kunst, weissagenden Geist und Erfindungen wählend zum Vorbild,
Er heimlich in Anderer Bauch sich verbarg, und des Komischen viel ihm entströmte;
Doch trat er hernach und offen hervor und wagte sich selbst in die Rennbahn,
Und lenkte der eigenen Musen Gespann, zog nicht am Gespanne der Fremden.

Das geschah bekanntlich in den Rittern, dem ersten seiner Stücke, das er unter eigenem Namen zur Aufführung brachte, und worin er auch selbst, als Protagonist, den Kleon spielte. In der berühmten Parabase lässt er diess, mit Berufung auf die Schicksale seiner drei grossen Vorgänger, des Magnes, Kratinos und Krates, den Chor andeuten (541 ff.):

Diess fürchtend besann sich der Dichter bis jetzt und sträubte sich immer und sagte:
Man müsse zuerst doch Ruderer seyn, bevor man ergreife das Steuer,
Hierauf dasteh'n auf dem Vorderverdeck und wohl nach den Winden sich umschau'n,
Dann werde man erst Schiffslenker für sich. Wohlan, um alle die Gründe,
Da bescheidentlich er, nicht ohne Verdacht und mit albernen Possen in See ging,
Lasst rauschen die Woge des Beifalls ihm; elfmal mit den schallenden Rudern
Hebt jubelnden Sturm der lenäischen Lust,
Dass der Dichter erfreut heimkehre von hier,

1) ἐπικουρῶν κρύβδην ἑτέροισι ποιηταῖς. — 2) Ein weissagender Bauchredner in Athen, von dem man behauptete, dass er einen begeisternden Dämon im Leibe habe; vergl. Schol. zu v. 1014.

Sich des Ruhmes bewusst,
Voll strahlender Wonne das Antlitz.

Diese Ruhmes-Wonne wurde ihm durch den Siegespreis zu Theil, den die Ritter erhielten. Ruderer, Verdecksmann und Schiffsherr, soll angeblich eine figürliche Bezeichnung des Stufengangs bedeuten, den er selbst vor dem Publicum durchgemacht, indem er zuerst, in seinen Zechern vermuthlich, als Chorist, dann in den Babyloniern als Tritagonist, hierauf in den Acharnern als Deuteragonist, und endlich als Protagonist und Didaskalos in den Rittern aufgetreten sey.

Das unsterbliche Verdienst, das die Stammheroen durch Säuberung des vaterländischen Bodens von Ungeheuern, gefährlichen Räubern und verwüstenden Thieren sich erwarben; Theseus z. B. durch Befreiung Attika's von der Kromyonischen Sau, von dem Marathonischen Ochsen; Herakles durch Erlegung des Erymanthischen Ebers u. s. w.: solches unsterbliche Verdienst durfte Aristophanes, fussend auf Kleon's moralischer Vernichtung, auch für sich in Anspruch nehmen. Und wie Held Theseus mit der Keule des von ihm erschlagenen Räubers Periphetes; Herakles in der Haut des Nemeischen Unthiers daherzog: so erscheint Aristophanes, in den Parabasen, geschmückt gleichsam mit den Exuvien des niedergeworfenen Landesfeindes, der nur, als solcher, auch sein persönlicher Gegner war, vor seinem im Theater des Dionysos versammelten Volke. Durch den Mund des Chorführers bezeichnet der heroische Komiker, in der Parabase der Ritter, den Kleon als solches verderbliche Ungethüm. Der Chor, den, allem Anscheine nach, Mitglieder des Ritterstandes selber bildeten, preist den Dichter ob seiner patriotischen Heldenthat (507 ff.):

Hätt' irgend einmal in der früheren Zeit ein alter Komödienmeister
Uns irgend bestürmt, mit des Stücks Vortrag vor der schauenden Menge zu treten;
Er hätte von uns das schwerlich erlangt. Doch der ist's würdig der Dichter,
Der eben dieselben befeindet, wie wir, und es wagt, zu verkünden die Wahrheit,
Und mit tapferem Muth auf den Typhos sogar anstürmt und die wirbelnde Windsbraut.

„Typhos“ (*Τυφώς*) und „wirbelnde Windsbraut“ (*ἐριώλη*) — Kleon

eben, der den ganzen Staat in einen Drehschwindel umwirbelt und in den Abgrund reisst. In der Wolken-Parabase (549 ff.):

Schlug ich doch, wie mächtig er war, einst dem Kleon auf den Bauch,
Aber trat nicht weiter auf ihn, als er todt im Staube lag.

Seine Komödie erhebt sich durch diesen ritterlichen Edelmuth hoch über die seiner Genossen; und frei spricht es die Parabase aus, deren stolze Segel des deutschen Dichters Gesinnungen blähen und schwellen: „Nur die Lumpe sind bescheiden, Brave freuen sich der That.“ — Doch Die dort, weist die Parabase auf die Genossen mit Fingern:

Doch Die dort, nachdem sich einmal Blössen gab Hyperbolos,
Stampfen auf den ärmlichen Wicht stets und seine Mutter los. . . .

Am hochgemuthet stolzesten schreitet sein grosses Kunstbewusstseyn, seine heroische Komik, durch die Parabase im Frieden (729 ff.):

Wohl sollte der Stab[1]) vollziehen sein Amt, wenn hier ein Komödiendichter
Sich selbst lobpreist, an die Menge gewandt im Schwung anapästischer Weisen.
Doch wenn sich's geziemt, o Tochter des Zeus, dem Ehre zu thun, der im Lustspiel
Als Meister sich weit vor den Andern bewährt und den herrlichsten Ruhm sich errungen,
Dann dünkt, der uns einübte das Spiel, vorzüglicher Ehre sich würdig. —
Denn Alle, die einst wettkämpften mit ihm, hat er ja, der Eine, beschwichtigt. . . .
Solch' faules Geschwätz, solch' hässlichen Schlund, solch' niedrige Fratzen vertrieb er,
Und erschuf uns gross die gesunkene Kunst, und thürmte den Bau in die Lüfte
Mit Gedanken und Wort von erhabnem Gehalt und nicht marktähnlichen Witzen,
Das Gewöhnliche nicht durchziehend mit Spott, alltägliche Männchen und Weibchen;
Nein, Herakles' Muth in der zornigen Brust, legt Er an die Mächtigsten Hand an,
Durch Ledergeruch[2]) und entsetzlichen Dunst kothsprudelnder Drohungen schreitend.

1) Die Stabträger (Rhabduchen), die als Aufseher Ordnung und Ruhe im Theater zu erhalten, aufgestellt waren. — 2) Der Gerber Kleon.

Und zuerst und vor Allen bekämpf' ich ihn selbst mit den spitzigen Hauern, den Unhold,
Denn fürchterlich, ha! von den Augen daher, wie der Kynna[1]), sprühten die Blicke,
Dem hundert Häupter umher unseliger Schmeichler beleckten
Sein grässliches Haupt; er hatte den Laut, wie des allzerstörenden Waldstroms . . .
Solch' Grauen zu schau'n, es erschreckte mich nicht; nein immer für euch, ihr Athener,
Und die Inseln, bestand ich muthig den Kampf. . . .

Die gegen Kleon gerichtete Stelle kommt wörtlich auch in der Parabase der Wespen vor. Man vermuthet, dass die Stelle durch ein Versehen der Abschreiber oder durch spätere Diaskeuase in die Parabase des Friedens gelangt sey, weil der Frieden bald nach Kleon's Tode (Ol. 89, 3=422) aufgeführt wurde (in den Lenäen desselben Jahres), und Aristophanes sich nach Kleon's Ableben der Ausfälle gegen ihn enthielt.

In Folge der Aufführung der Babylonier hatte Kleon, nach gerichtlicher Untersuchung, der Ritterschaft fünf Talente zurückzahlen müssen, welche er durch Betrug von den Inselbewohnern erhalten, um diese von gewissen Abgaben zu befreien (Acharn. 5 ff.):

Nun ja — mein Herz war überglücklich, als ich's sah! —
Die fünf Talente, die der Kleon ausgewürgt,
Das war mir Labsal, und die Ritter lieb' ich traun,
Um diese That: „sie war der Hellassöhne werth!" . . .

Darüber erbittert, warf ihm der Demagoge jenen Process an den Hals. Da Kleon, wie schon gemeldet, damit durchfiel, nahm er, nach Aufführung der Ritter, die unter grossem Jubel der Zuschauer gespielt und gekrönt wurden, an dem Dichter persönliche Rache. Die „wirbelnde Windsbraut" ergriff ihn, wahrscheinlich unmittelbar nach der Vorstellung der Ritter und im Theater selbst, und führte mit ihm einen Drehtanz aus, wie dergleichen Windsbräute mit ihrem Bräutigam zu tanzen pflegen. Als Staatsmann, Feldherr und Gerber liess Kleon von seinem Stab (den Herren vom Stab) dem Dichter die Haut gerben. Bei dieser von Kleon aufgeführten Gerber-Komödie hatte er dieselben Lacher auf seiner Seite, die den Dichter der Ritter auf Kosten des Gerbers nur

1) Eine freche Buhlerin.

eben gekrönt hatten. Darauf zielt der Sprecher des zweiten Halbchors in den Wespen, den Aristophanes selbst spielte, da Philonides die Hauptrolle, den Philokleon, gab (1284 ff.):

Einigen gefiel es zu behaupten, ich sey ausgesöhnt,
Weil mich da der Kleon doch ein Bischen in die Enge trieb,
Und mich weidlich zwackte; ja, als ich ward abgegerbt,
Lachten die draussen, die's sahen, über mein Geschrei,
Kümmerten sich nicht um mich, wollten abwarten nur,
Ob ich in der Klemme noch einen Witz schleudere.
Als ich es bemerkte, ja, da schwänzelt' ich ein wenig wohl;
Doch der Pfahl, auf den der Rebstock baute, der betrog ihn arg.

Das bewies der Pfahl, den der Rebstock stockstumm geknebelt zu haben wähnte, sogleich in den Wespen. An der Haut des Dichters eine moralische Vernichtung rächen, das erinnert an den Biss, den der verstockte Raubmörder seinem, vor der Hinrichtung, ihm eifervoll das Gewissen schärfenden Beichtiger in die Nase gab. Die Bissnarbe, ein Ehrenmal, eine Zierde im Gesichte des gotteifrigen Seelsorgers, war im Andenken des Bösewichts ein Schand- und Brandmal mehr, noch lange nachdem der Wind mit seinen Gebeinen Knöchelchen spielte.

Auch darf man in den Angriffen der alten Komiker auf politische Persönlichkeiten keinen Parteihass im gewöhnlichen Sinne erblicken. Die oligarchische Partei, auf deren Seite die alte Komödie kämpfte, war identisch mit der Partei des Aristides, Miltiades, Kimon, mit der Partei der grossen Ahnen jenes, die ganze Geschichte durchstrahlenden Marathonischen Ruhmes, dessen Glanz aus dem Lichtkern erhabener Seelengrösse und Bürgertugend hervorbrach. Das war und ist die Partei aller Guten und Braven zu allen Zeiten; denn es ist die Partei des Guten und Rechten. Was die Marathonische Zeit bedeutet: Selbstaufopferung für Freiheit, Ehre, Heil und Wohlfahrt seines Landes, ja für die höchsten Ideen und Bürgschaften der Menschheit — das schreibt diese selbst, in allen Stadien ihrer geschichtlichen Kämpfe, auf ihre Fahne.

Ungeachtet der öffentlichen Verderbniss, erkannte und ehrte das Athenische Volk in Aristophanes den grossen Patrioten und Dichter, der ruhmvolle Heldensiege über die gefährlichsten innern Feinde des Volksgeistes und des Staates, über Demagogen, So-

phisten und Rechtsverdreher erfochten, „so dass er mit der Aufführung der Wespen, in einem Alter von kaum vier und zwanzig Jahren bereits die drei Hauptelemente des attischen Lebens, Politik, Erziehung und Justiz, in das Gebiet seiner Kunst gezogen und als verkehrte Welt dem leichtfertigen Publicum preisgegeben hatte.“ [1]) In Anerkenntniss solcher Verdienste wurde der grosse Komiker durch Volksbeschluss Ol. 93, 4 = 405 feierlich mit einem Zweige des heiligen Oelbaums bekränzt; eine Auszeichnung, die der Bekränzung mit einem goldenen Kranze gleichkam. [2]) Im Jahre darauf rückte Lysandros in Athen ein. Da hörte die lachende Nachtigall auf zu schlagen. Erst in den Ekklesiazusen (Ol. 97, 1 = 392) regt sich ihre Kehle wieder; für uns mindestens erst in dieser Komödie, der ersten, von welcher, nach Unterbrechung der scenischen Chronologie während eines Zeitraums von 13 Jahren, sich die Aufführungszeit mit Bestimmtheit angeben lässt. Nach der Vorstellung des zweiten Plutos (Ol. 98, 1 = 388) verlautet nichts weiter von dem damals etwa 56jährigen Dichter, als dass er die Autorschaft seiner letzten Stücke, des Kokalos und des zweiten (umgearbeiteten) Aeolosikon, seinem Sohne Aratos abgetreten. [3]) Der Vita zufolge starb er bald nach der Aufführung des zweiten Plutos. Die Notiz, dass er zur Zeit der Pest in Athen noch ein Knabe gewesen, und die Voraussetzung, dass er, wie Eupolis, bei der Aufführung seines ersten Stückes siebzehn Jahre alt war, könnte, meint Bode, zu der wahrscheinlichen Annahme führen, dass Aristophanes Ol. 84, 1 = 444 geboren worden.

Neben Epicharmos und Sophron gilt Aristophanes für den Lieblings-Komiker Platon's, trotzdem dass dieser als Gesetzgeber die Komödie aus seinem Staate und noch entschiedener als die Tragödie verbannte. [4]) Ein Staat ohne Homer, ohne Aeschylos, Sophokles, Aristophanes — ein Himmel ohne Sterne, ohne Götter. Doch soll ja eben Platon's Ideenstaat die factische Erfüllung dessen seyn, was diese grossen Lichter der Poesie nur als Probleme der Entwickelungen weissagungsvoll aussprechen. Der Platonische Staat, der das goldene Zeitalter der Ideenherrschaft selber ist,

1) Bode a. a. O. 228, 10. — 2) Vit. p. 544. — 3) Das. p. 545, 7. — 4) Legg. VII. p. 816 D. E. IX. p. 935 C. E. Rep. X. p. 606 C. Phaedr. 236 C.

der Herrschaft des Guten, Rechten und Schönen, was bedarf er ihrer Propheten, der grossen Dichter? Wie nun aber, wenn diese Dichter es vor Allen sind, die für die Möglichkeit eines solchen Staates zeugen? Wenn die Dichter die Baumeister sind, die Riss und Plan zu jenem herrlichen Tempelbau der Weltgeschichte, der Menschheit, zeichnen? Den Grundriss, den die Bauwerke und Mauerpolire, die Völker und ihre Werkführer immer einsehen, immer vor Augen haben müssen, um sich danach zu richten? Dass Platon, der göttliche Platon, diess verkennen mochte, dessen Philosophie ihre Göttlichkeit aus den verwesten Trümmern des Poeten sog, der in ihm verdorben war! Das Epigramm auf Aristophanes, das dem Platon sein Biograph Olympiodoros [1]) zuschreibt, ist ein solches Elementartheilchen eines in philosophische Tetralogien zersetzten Poeten:

„Als die Charitinnen einst einen ewigen Tempel sich suchten,
Wählten, Aristophanes, sie deine Seele dazu.“
Αἱ χάριτες τέμενός τι λαβεῖν ὅπερ οὐχὶ πεσεῖται
Ζητοῦσαι, ψυχὴν εὗρον Ἀριστοφάνους.[2])

Und zeichnet er den grossen Komiker in seinem Gastmahl nicht durch die höchste Ehre aus, die ihm, in Platon's Sinne, nur wiederfahren konnte? durch die Ehre, seine Liebestheorie, bei einem heitern Freundschaftsschmause, in Gesellschaft des Sokrates vorzutragen, dessen Tod, oder doch Meletos' Anklage, die ihn herbeiführte, Platon, in der ihm zugeschriebenen Apologie des Sokrates, als von Aristophanes angeregt und vorbereitet, erklärte?

Den Aristoteles haben wir bereits als Gegner der alten Komödie kennen lernen. Doch scheint eine Nebeneinanderstellung von Sophokles und Aristophanes [3]), insofern beide, jeder in seiner Art, die poetische Nachahmung im Geiste Homer's verbeispielen, dafür zu sprechen, dass Aristoteles den Aristophanes, wenn er sich auf ihn, neben dem in seinen Augen grössten Tragiker, als Beleg für seine Erklärung berief, mindestens doch als den würdigsten Vertreter der alten Komödie betrachten mochte. Die mittlere und neuere Komödie musste mit der alten Komödie zugleich deren grössten Meister verdrängen, und musste das Verständniss

1) §. 5. 585. — 2) Anthol. Pal. append. 63. — 3) Poet. III, 4.

für ihn endlich ganz auslöschen. Doch brachte die Alexandrinische Kritik, vor Allen ihr berühmtester Repräsentant, des Aristophanes Namensvetter, Aristophanes von Byzanz, das Genie und die Kunst des grossen Komikers wieder zu Ehren. Wie Dio Chrysostomos, in der öfter angeführten Rede, dem Sophokles die Mittelstellung zwischen Aeschylos und Euripides zuweist, deren Beider Vorzüge Sophokles vereinige; ähnlich hält auch, dem Grammatiker Platonios zufolge [1]), Aristophanes die Mitte zwischen Kratinos und Eupolis, indem er des erstern bittere Schärfe mit der Anmuth des Eupolis verbinde. Ein Anonymos bei Meineke [2]) nennt Aristophanes den vorzüglichsten Künstler (ἄριστος τεχνίτης) der alten Komödie. Ein Anderer sagt [3]), Aristophanes glänze in allen Komödiengattungen, und sein Plutos sey als Vorläufer der neuen Komödie zu betrachten. Auf den Gipfel der Verherrlichung stellt ihn der Eine seiner Biographen, Thomas Magister, dem wir unbedingt beipflichten, wenn er von Aristophanes rühmt: seine Dramen seyen voll des edelsten Kunstgefühls und attischer Grazie (εὐμουσίας καὶ χάριτος Ἀττικῆς μεστά) und sein Spott habe stets nur das Beste des Staates im Auge gehabt. [4]) Plutarch's bekannte Vergleichung des Aristophanes mit dem von ihm vergötterten Menander [5]) ist nichts als die zur Anklage- und Verdammungsschrift gegen Aristophanes ausgearbeitete Bemerkung des Aristoteles in seiner Nikomach. Ethik [6]), auf die wir, bei Besprechung der Menander-Komödie, zurückkommen werden. Den treffendsten Charakterzug für Aristophanes' Komik finden wir in dem Epigramm des Antipatros von Thessalonike. [7]) Ihm sind die Schriften des Aristophanes (Βίβλοι Ἀριστοφάνους) voll der furchtbaren Grazien (φοβερῶν πληθόμενοι χαρίτων). Furchtbare Huldinnen, das sind die Moiren der grossen Komödie, die ein Aristoteles nicht mehr vertragen konnte, wie viel weniger der lehrreich amüsante Parallelenzieher, der pädagogische Prinzenschriftsteller und Moralist, der Fenelon des Trajanischen Zeitalters, der unter Domitian Philosophie in Rom lehrte, den Trajan zum Consul, Hadrian zum Procurator von Griechenland machte: der frommgläubige Apollopriester und Vorläufer des Neuplatonismus, Plutarch.

1) Mein. p. 534, 17. — 2) p. 539, 4. — 3) Das. 540, 11. — 4) Das. p. 546, 14. — 5) Moral. p. 853 ff. — 6) IV, c. 14. p. 1128. a. 20. — 7) Anthol. Pal. IX, 186.

Unsere Ansicht über den „Kunstcharakter“ des Aristophanes haben wir zugleich mit der Darlegung des Wesens und der Eigenthümlichkeiten der alten Komödie ausgesprochen, die Aristophanes für die Nachwelt allein vertritt und erschöpft. Wir wollen nun seine elf vorhandenen Komödien in chronologischer Folge vorführen. Dem Athenäos (3. Jahrh. nach Chr.) lagen noch sämmtliche vierzig Komödien vor, die der Anonymos bei Meineke [1]) dem Aristophanes zuschreibt. Suidas (10—11. Jahrh. nach Chr.) kannte bereits nur die elf erhaltenen Komödien. Diese umfassen einen Zeitraum von 27 Jahren, von den Acharnern (Ol. 88, 4=425), der dritten Komödie des Aristophanes, bis zur Aufführung des Plutos (Ol. 98, 1=388), seines letzten, unter eigenem Namen aufgeführten Stückes.

Die Acharner (Ἀχαρνῆς). Aufgeführt an den Lenäen Ol. 88, 4=425, unter dem Archon Euthydemos, im 6. Jahre des peloponnesischen Krieges. Mit dieser Komödie siegte Aristophanes über die „Sturmbedrängten“ des Kratinos und über die „Neumonde“ des Eupolis, also über die beiden, nächst ihm, grössten Vertreter der alten Komödie. Aristophanes’ zwei erste Stücke, die Zecher und Babylonier, hatten den zweiten Preis erhalten. Die Acharner liess er noch unter dem Namen des Schauspielers Kallistratos aufführen, der darin den Protagonisten, die Rolle des Dikäopolis, spielte und auch den Preiskranz empfing.

Den Namen trägt die Komödie vom Chor, der aus Kohlenbrennern der attischen Ortschaft Acharnä besteht. Die Acharner gehörten zu den tapfersten und kriegesmuthigsten der attischen Landbewohner. Sie hatten beim ersten Einfalle der Spartaner in Attika dreitausend Bewaffnete gestellt, und brennen jetzt noch, lichterloh wie ihre Meiler, von grimmigem Hass gegen den Landesfeind, der zum vierten Male bereits ihre Aecker verwüstet. Nun setzt sich der Zweck unserer Komödie: den Athenern den Frieden mit Sparta als einziges Heil an’s Herz zu legen, von vorneherein mit der kriegerischen Stimmung der erbitterten Kohlenbrenner aus Acharnä in offenen Widerspruch. Die Bewegung der Komödie besteht denn auch in der komischen Ausgleichung dieses Gegensatzes, den der Dichter an der groteskphantastischen

1) T. I. p. 545, 13.

Controverse durchführt und schlichtet, welche zwischen Dikäopolis, der, als symbolische Gattungsfigur, die friedensbedürftige Landbevölkerung vertritt, und zwischen der, als Köhler-Chor vorgestellten Collectivperson entbrennt, der für die ländliche Kriegspartei einsteht. Chor und Dichter sind die eigentlichen Beweger der komischen Dialektik, insofern Dikäopolis seine Sache aus der Seele des Dichters führt, und die dramatische Bewegung in der Ueberführung des kriegslustigen Chors und seiner Umstimmung für den Frieden verläuft; in der Ueberführung des Zuschauers also, des kriegseifrigen athenischen Volkes, dessen Rolle der Chor in dieser Komödie spielt. Zwischen Dichter und Zuschauer wird demnach die ganze Komödie wie ein persönlicher Handel abgewickelt, zu nicht geringer Verblüffung der Aesthetik. Und die Verhandlung zwischen den beiden eigentlichen Hauptfiguren der Komödie, dem Dichter und Zuschauer, erfolgt hier nicht blos der Idee nach, wie etwa jedes Drama, im letzten Grunde, auf einer geheimen Beziehung zwischen Dichter und Publicum beruht; nicht blos in dieser Weise, sondern handgreiflich, wenn auch mittelst allegorisch vermummter Personen. Neben diesen zwei Hauptvertretern, dem Dichter, als Dikäopolis und dem Kohlenbrennerchor, als Repräsentanten des kriegslustigen Demos, tritt aber noch eine dritte wunderliche, der Aesthetik höchst missliebige Figur in die komische Verhandlung ein: die Tendenz des Stückes. Und wie frech! Auf dem Versammlungsplatz, auf der Pnyx, erscheint vor Prytanen und Volk der mythische Heros Amphitheos, Sohn der Demeter und des Triptolemos, der, im Style eines Euripideischen Prologs sein Stammregister aufsagend, sich vorweg als lächerliche Figur darstellt, unbeschadet seiner segensreichen Mission, kraft welcher Heros Amphitheos, als Sprössling zweier dem ländlichen Segen vorstehenden Gottheiten, im Begriff ist, auszuziehen, um „mit Sparta abzuschliessen" (54f.):

Amphith. Doch mir, dem Gotte, Männer, fehlt's an Reisegeld;
Denn die Prytanen geben nichts —
Ein Prytane. Die Wächter her!

Der Gott wird abgeführt. Da tritt Dikäopolis vor, der schlichte Landmann aus der Ortschaft Chollidä, und nimmt sich des Gottes und der Friedenssache an. Kaum ist das Wort gespro-

chen, schieben sich drei aufeinanderfolgende Scenen dazwischen, die Athens auswärtige Gesandtschaftspolitik auf's ergötzlichste verspotten, zu Nutz und Frommen des Friedens im Innern unter den Hellenen und der Nothwendigkeit eines Friedensabschlusses mit Sparta. Der aus Persien heimkehrende attische Gesandte mit Gefolge, worunter auch Pfauen, legt seinen Gesandtschaftsbericht ab, begleitet von Dikäopolis' Zwischenbemerkungen, die den ganzen Aufzug als Erzaufschneiderei und Windbeutelei verhöhnen. Der Gesandte, der vom „grossen König" Hülfsgelder zum Kriege mit Sparta mitbringen sollte, verheisst goldene Berge; doch welche! (60 ff.):

Im vierten Jahre kamen wir zur Königsburg;
Der war zu Stuhl gegangen sammt des Hofes Tross,
Und sass auf goldnen Bergen dort acht Monde lang.

Als Zeuge dessen wird der persische Gesandte eingeführt, „des grossen Königs Auge" genannt, mit Verschnittenen als Gefolge. Der angebliche Gesandte, Pseudartabas, d. i. Lugartabas, hat, seinem Schauamte gemäss, eine Maske, die aus einem ungeheuern Auge besteht. Wie Dikäopolis den erblickt, ruft er:

Fürst, Herakles, hilf!
Beim Himmel, Mensch, du guckst ja wie ein Ruderloch! . . .

Aber Lugartabas lässt sich nicht spotten. Er kommt nicht mit leeren Händen, sagt er auf pseudopersisch. Dikäopolis wittert auf der Stelle den Sinn, dass nämlich Lugartabas obenvermeldete goldene Berge sämmtlich an die Athener abzuliefern in der Lage ist. Dikäopolis erkennt die Verschnittenen als gute Athener und heimische Eunuchen oder Mannweiber. Inmittelst hat sich Gott Amphitheos wieder eingefunden. Ergrimmt über die an solche Gesandtschaft verschwendeten Summen, über die Pfauen, die Verschnittenen, den Lugartabas und die goldnen Berge, zu deren Herstellung der grosse König acht Monate gebraucht hatte, wendet sich Dikäopolis gegen Amphitheos und spricht (130 ff.):

Da nimm von mir acht Drachmen, geh und schliesse mir
Mit Lakedämon Frieden, blos für mich allein,
Zugleich für meine Kinder und mein Ehgemahl.
(Gegen die Zuschauer).
Schickt ihr indess Gesandte, gafft und schnappt nach Luft!

Nach einer Zwischenscene, worin der aus Thrake heimkehrende Theoros mit schäbigen Hülfstruppen, „Odomantenvolk“ vom thrakischen König Sitalkes erscheint, Diebsgesindel mit kleinen Tartschen, die, kaum eingetreten, dem Dikäopolis schon seinen Lauch gestohlen, — nach dieser nicht minder lustigen Scene, kommt auch schon Amphitheos aus Sparta mit drei Krügen zurück, worin dreierlei Friedensproben: Frieden auf fünf, auf zehn und auf dreissig Jahre. Die ersten zwei Proben spuckt Dikäopolis wieder aus, aber die Probe vom Dreissigjährigen, die schmeckt ihm! (196 ff.):

Dikäop. Ha, Dionysoslust!
Der riecht nach lauter Nektar und Ambrosia . . .
Ich eile frei des Krieges und des Ungemachs,
Aufs Land hinaus und feiere ein Dionysosfest.

Amphitheos, der mit genauer Noth den Acharnern entkam, die ihn, wegen der Krüge mit dem Friedenswein, steinigen wollen, entflieht. Die Scene verwandelt sich in eine ländliche Gegend mit Dikäopolis' Gehöft im Hintergrunde. Der mit Steinen bewaffnete Acharnerchor tritt ungestüm und in zerstreuten Gruppen, ähnlich wie der Chor im Oedipus auf Kolonos, suchend nach Amphitheos, um ihm, wegen der Krüge, den Garaus zu machen, und gleichzeitig den Dikäopolis, für seinen Separatfriedensabschluss mit Sparta, zu züchtigen. Dikäopolis kommt aus seinem Hause mit Frau und Töchtern, und will eben sein Friedensdankopfer mit Gebeten an Gott Dionysos und Gott Phales (Priapos) „des Bakchos Spielgenossen“, verrichten, als der versteckte Chor plötzlich hervorstürzt mit wildem Angriffsgeschrei (280 f.):

Werfet, werfet, werft ihn!
Haut ihn, haut den Schurken durch!

Dikäopolis setzt ihnen die Gründe, die ihn bestimmten, auseinander. Die zornentbrannten Köhler wollen von nichts hören: „Wisse, sterben musst du jetzt.“ Da holt Dikäopolis rasch einen Kohlenkorb aus dem Haus, den er „todt zu machen“ droht, mit dem Schwert in der Hand, wenn sie die Steine nicht fortwerfen. Der Kohlenkorb allegorisirt ihr Gewerbe, dem es an Hals und Kragen geht, wenn sie nicht Frieden halten. Der phantastisch-allegorische Styl bedingt durchweg den derbsten Auftrag des Zweck-

gedankens, der Tendenz. Diese Kunstform verkörpert sich bei Aristophanes ganz zu einer Plastik der Tendenzidee. Der Selbstzweck der Kunst wird hier zu Schanden. Der Zweck der komischen Kunst ist, wie bei jeder ächten Kunst, mit dem Staatszweck identisch, nur dass sie diesen in der ihr eigenthümlichen Form poetisch zur Anschauung und zur Geltung bringt. Die selbstzweckliche Kunst ist hohl; ihr Inhalt ein leeres, frivoles Formenspiel; ihre Idee: der raffinirte Genusskitzel einer impotenten Abstraction. Schreckerstarrt ruft der Chor (333 ff.):

> Weh, wir sind dahin, verloren, unser Landsmann ist der Korb . . .
> Meinen schwarzen Kameraden mordest du, den Kohlenfreund?

Sie sind nun bereit, seine Vertheidigungsrede anzuhören, die er „mit dem Kopf auf dem Hackblocke" zu halten, sich erboten hatte. Erst aber muss er sich, um die gehörige Wirkung und Rührung hervorzubringen, die dazu erforderlichen Bettlerlumpen von Euripides borgen, der hier, als Dikäopolis' Nachbar, in einem Nebenhause wohnt. Kephisophon, des Euripides Gehülfe, steckt den Kopf vor. Bald kommt auch Euripides mittelst der Drehmaschine zum Vorschein, in einem Hängekorb schwebend und mitten in der Arbeit. Dikäopolis bringt nun, in einer unvergleichlichen Scene, seine Anliegen wegen der Lumpen vor (415 ff.):

> Ein Lümpchen gieb mir aus dem alten Trauerspiel.

Euripides kann mit verschiedenen Sorten dienen. Dikäopolis entscheidet sich für die Lumpen des Telephos, mit dem Myserhütchen, dem Körbchen, durchgebrannt vom Kerzenlicht, dem Becherlein mit ausgebrochenem Rande, dem Töpfchen mit dem feuchten Schwamm, und bettelt sich die Bestandstücke, eins nach dem andern, zusammen mit Versen aus Euripides' Tragödien. Die Scene ist von unnachahmlicher Komik, wie sie nur das Genie hinwirft, und ein Meisterstück genussreichster Verspottung, die ihr Ergötzliches aus der Grösse einer stolzen hochgesinnten Kunst schöpft, deren Zweck und Wesen die kleinlichen Behelfe einer tiftelnden Tragik durch den blossen Contrast vernichten. So ausstaffirt tritt nun Dikäopolis an den Hackblock, um seine Rechtfertigungsrede, zu Gunsten des Friedens mit Sparta, vor dem Chor der Kohlenbrenner zu halten, der sich in zwei Halbchöre

von entgegengesetzten Stimmungen getheilt. Der eine Halbchor, dem Dikäopolis' Gründe einleuchten, tritt gegen den andern Halbchor, den die Vertheidigungsrede noch heftiger aufgereizt, für Dikäopolis in die Schranken. Das einzige Beispiel vielleicht auf der alten Bühne, wo zwei Halbchöre, ähnlich wie die Doppelchöre in Schiller's Braut von Messina, feindlich und angriffsweise an einander gerathen. Der gegnerische Halbchor ruft im Gedränge den kriegerisch gesinnten Feldherrn Lamachos zu Hülfe, der auch gleich in Kriegerrüstung aus seinem Hause daneben hervortritt, als guter Nachbar von Dikäopolis. Wie der kriegsfeuerige Lamachos von dem Separatbündler Dikäopolis empfangen und mitgenommen wird, das lässt sich nur aus dem Auftritt selbst ermessen (572—623). Dem tapfern Eisenfresser in Panzer und Federbusch schwillt der Kamm ellenhoch:

Lamachos. Mit einem Feldherrn redest du, der Bettler, so?
Dikäopol. Was, Bettler? Ich ein Bettler?
Lamachos. Nun, was bist du sonst?
Dikäopol. Was sonst? Ein guter Bürger, kein Amtsjägerling,
Vielmehr, so lange währt der Krieg, ein Kämpferling,
Doch du, so lange währt der Krieg, Soldherrscherling.
Lamachos. Mich hat das Volk erkoren.
Dikäopol. Ja, drei Kukuke!
Darüber voll von Aerger schloss ich Frieden ab

Der Zweikampf endet damit, dass Lamachos davonstürmt, die Peloponnesier zu befehden, und Dikäopolis, um mit ihnen Handel zu treiben:

Ich rufe hierher alle Peloponnesier
Und alle die Böotier und die Megarer,
Bei mir zu markten, aber nicht mit Lamachos . . .

Der Act schliesst mit der herrlichen schon besprochenen Parabase. Der Chor ist nun wieder mit dem Dichter identisch; Ein Sinn und Ein Herz. Die Selbstverherrlichung erschwingt den höchsten Gipfel in den Anapästen, wo von den an den grossen Dionysien zum Feste herbeiströmenden Fremden die Rede, die nach ihm, dem Dichter, als der grössten Sehenswürdigkeit in Athen, sich umschauen:

Drum kommen sie von den Städten daher, um euch zu entrichten die Schatzung.

Dann brennen sie stets, ihn mit Augen zu sehn, den gewiegtesten Mann des Gesanges.
Der kühn es gewagt, was wahr und gerecht, dem Athenischen Volk zu bedeuten.
Ja, so weit scholl in der Ferne bereits das Gerücht von dem muthigen Dichter,
Dass der König sogar [1]), ausforschend einmal der lakonischen Männer Gesandtschaft,
Sie befragte zuerst, ob wir, ob sie jetzt mächtiger wären im Meere,
Und dann der Poet, ob er ihnen, ob uns am bittersten sage die Wahrheit . . .

Der zweite Act stellt, vor Dikäopolis' ländlicher Wohnung, den Jahrmarkt vor, auf dem alle Peloponnesier, Megarer und Böotier markten dürfen mit dem Beding, dass sie nur mit ihm, nicht mit Lamachos, handeln. Die lustigsten Scenen folgen aufeinander. Ein Megarer verkauft ihm für ein Nessel Salz und ein Knoblauchbüschelchen, seine zwei Töchterchen im Sack, als ein Paar Ferkel. Seinerseits verhandelt Dikäopolis an einen böotischen Bauersmann, gegen dessen Geflügel und fette Aale vom Kopäersee, einen Sykophanten, den er, wie einen „Topf" eingewickelt und wie eine Garbe mit dem Tragband umflochten, an den Füssen, kopfunten, emporhebt, vom Böotier fest verpacken und, eingeschnürt, forttragen lässt. Die Scenen müssen um so ergötzlicher gewirkt haben, da Aristophanes den Megarer und Böotier in ihrer Mundart sprechen lässt. Jetzt kommt auch ein Diener von Lamachos auf den Markt und bittet den Dikäopolis, seinem Herrn zum Kannenfest für eine Drachme Krammtsvögel abzulassen, und für drei Drachmen einen Kopäeraal. „Der Lamachos?", frägt Dikäopolis, und Aal?

Nein, nein, und gäb er seinen Schild für einen Aal! . . .
Ich nehme meine Waare selbst und gehe flugs,
„Von Amseln und Krammtsvögeln rings umschwebt", hinein.

Mit einer zweiten, den Act schliessenden Parabase wendet sich der Chor, der nun Eins mit sich und dem Dichter, an die Zuschauer, denen er die Segnungen des Friedens an dem Beispiele des Mannes preist (Dikäopolis), welcher „voll Verstand

1) Der persische.

ferneher jeglichen Bedarf bezieht", und schliesst mit einem Grussgebet an die Versöhnung (*Διαλλαγή*) 987 ff.:

Kypria's Freundin und Holder Chariten Gespielin, o Versöhnung, holdes Kind!
Dass sich dein wonnigliches Angesicht uns verbarg!
Möchte doch ein Eros mich ewig dir vereinigen
Wie im Bild jener dort, leuchtend in der Rosen Kranz! . . .

Im dritten Act schlägt der komische Contrast von Friedensseligkeit und Kriegselend in seine lustigsten Extreme auseinander. Dikäopolis, als Festwirth des Chors beim Friedensjubelschmaus am Kannenfest auf der einen Seite; auf der andern Lamachos, hereingetragen aus dem Kampfe, durchbläut, kläglich stöhnend, heulend über den Stich von Feindes Speer. Seine hochkomische Beleuchtung empfängt der zwerchfellerschütternde Gegensatz aber erst durch die ihn vorbereitenden Auftritte: durch Dikäopolis' wohlgemuthe Anstalten zum Schmause; und daneben der jammernde Landmann, dem die Böotier sein Stiergespann geraubt, und der nun von Dikäopolis „etwas Frieden" erfleht, um Gotteswillen „auf fünf Jahre nur!" wie Einer mit geschwollener Backe in die Apotheke läuft, und um ein Paar Tropfen auf Baumwolle in die Zahnlücke jammert (1033 ff.):

Der Landmann. So träufle nur ein einzig Tröpfchen Friede mir
In dieses Röhrchen hier hinein, ich bitte dich.
Dikäopolis. Kein Sonnenstäubchen! Geh und heule, wo du willst!
Der Landmann. Weh mir, ich Armer! Ach, das Ackerstierepaar.
(ab).

Brautführer und Brautjungfer kommen mit einer Fleischspende an Dikäopolis vom Bräutigam aus dem Feldlager, und bitten sich für diesen ein Schlückchen Frieden aus. „Nicht für tausend Drachmen", sagt unser Friedens-Schenkwirth. Darauf flüstert ihm die Brautjungfer etwas in's Ohr. Die Aristophanischen Huldgöttinnen lächeln schalkhaft über diesen auserlesnen Zug, der so fein und lieblich mitten in die vollsaftigste Grotteskkomik sich hineinstiehlt; wie etwa in den lärmenden Freudenschmaus einer Bauernhochzeit ein verstohlener Kuss des Bräutigams, den nur die Rose verräth, die dabei aus dem Busensträuschen der Braut auf den Teller der Nachbarin fällt. Das ist ein Pinselstrich, den von

allen Komikern der alten Komödie nur die feingestimmte Kunstseele des Aristophanes so schälklich und am rechten Ort anzubringen verstand. Auf das Ohrgeflüster der Brautjungfer ruft Dikäopolis (1058 ff.):

Gott, wie lächerlich
Der Wunsch der Braut ist! Dringend bitten lässt mich die,
Dass ihr zu Hause bliebe doch der Bräutigam.
Bringt her die Spende! Die bekommt allein davon,
Weil sie, die Jungfrau, keine Schuld am Kriege hat.
Komm, halte deinen Salbennapf hier unter, Kind!
Und weisst du, wie man's brauchen muss? Bedeute uns
Die Braut, sobald ein Kriegeraufgebot ergeht,
Bestreiche sie den Bräutigam beim Mahl damit!

Nachbar Lamachos wird von dem Oberkriegsherrn in's Feld gegen die Räuber in Böotien durch einen Herold beschieden; Dikäopolis von einem dahereilenden Boten zum Schmause heimgerufen (1090 ff.):

Esstische, Lager, Polster drauf und Teppiche,
Festkränze, Salben, Näschereien, Lustmädchen auch,
Mustorten, Sahnenkuchen, Fladen, Honigbrod,
Und Tänzerinnen, beim Gelag das Süsseste.
Nun spute dich, so sehr du kannst. (ab).
Lamachos. Weh über mir!

Nun wechseln in den ergötzlichsten Stichomythien Dikäopolis und Lamachos ihre contrastirenden Anordnungen: Der betrübte Lamachos für den Auszug in's Feld; der schmausvergnügte Dikäopolis für das Festmahl:

Lamachos. Auf, Junge, bringe meinen Kober mir heraus!
Dikäopolis. Auf, Junge, bringe meinen Speisekorb heraus! — —
Lamachos. Auch hole mir die Federn für den Helm heraus.
Dikäopolis. Mir bringe noch die Tauben und die Drosseln her . . .
Lamachos. Bring her die Kapsel für des Helms dreifachen Busch.
Dikäopolis. Mir gieb die Schüssel mit dem Hasenbraten her . . .
Lamachos. Auf, Junge, geh' und hole mir den Speer heraus.
Dikäopolis. Auf, Junge, geh' und bringe mir die Magenwurst.
Lamachos. Gieb her, ich will aus seiner Scheide ziehn den Speer,
Nun halte fest, Bursch!
(sie ziehen den Speer heraus)
Dikäopolis. Junge, nimm und halte fest!
(sie ziehen die Wurst vom Bratspiess).

Lamachos. Nun bringe her des Schildes Gorgowölbig Rund.
Dikäopolis. Gieb mir des Kuchens käsewölbig Rund heraus.
Lamachos. Ist solch Geneck nicht Jedermann ganz lächerlich?
Dikäopolis. Ist solch Gebäck nicht Jedermann ganz wonniglich? . . .
Lamachos. Bursch, bringe mir den kampfgewohnten Harnisch her.
Dikäopolis. Auch meinen Harnisch hole mir — die Kanne, Bursch!
Lamachos. Mit diesem stech' ich jeden Feind im Raufen aus.
Dikäopolis. Mit diesem stech' ich jeden Freund im Saufen aus . . .
Lamachos. Heb' auf den Schild und tummle dich von hinnen, Bursch!
Es schneit: der Henker! heute macht sich's winterlich.
Dikäopolis. Heb' auf die Schüsseln! heute macht sich's trinkerlich.
(beide ab).

Was thut nun der Chor? Er deutet mit Fingern auf den Contrast, und schärft ihn noch hinterher auf's nachdrücklichste den Zuschauern ein (1144):

Der geht, um zu zechen, das Haupt umkränzt . . .
Der, frierend im Schnee, muss wachen die Nacht . . .

Wir sehen die glänzendste Kunst im Frohndienst nicht blos der allgemeinen Sache, der Staats- und Volks-Interessen; wir sehen die edelste Muse, Kunst, Genie, Begeisterung, zur Förderung eines unmittelbaren Tageszweckes, einer praktischen Zeitfrage, aufbieten, und alle Schätze komisch-phantastischer Poesie an die Erreichung dieses Zweckes wenden:

Der Mann da gewinnt mit Reden den Sieg; ihm glückt es, das Volk zu bereden
Für den Frieden . . .

Beginnt die zweite Parabase, „Mit Reden“ (*τοῖσι λόγοισιν τὸν δῆμον μεταπείθει*); wie ein Staatsredner, zweckdienlich, auf unmittelbare Entschliessungen, auf's Praktische abzielend; ganz aufgehend in die Tagesgeschichte, in augenblickliches Handeln. Ja diess Handeln spielt in die Komödie hinein als ihr Handeln, und dient ihr an Stelle fast der dramatischen Fabelhandlung, die nicht aus einem Mittelpunkte sich hier entfaltet, sondern in Situationen phantastischer Controversen, Für- und Widerreden, auseinanderbricht. Und gleichwohl die feinste Kunst Bakchischer Vernunft, beredsamer Gestaltung, poetisch überzeugender Staatsweisheit. Ja, die Tages-Tendenz ist dem Dichter das Wesentliche, alles Andere nur spielendes Beiwerk; der Ernst dieser Zweckidee seine komisch-ideale Grundstimmung; die Posse nur die symbolische Maske, die

er jeden Augenblick lüftet und Lügen straft. Wie steht es da mit dem Selbstzweck der Kunst, dieser Fliege im hohlen Ei, das von selbst zu schweben meint?

Kaum hat der Chor seine drei Strophen gesungen, ruft schon ein Diener des Lamachos nach gewärmtem Wasser, Leinwand, Heftpflaster, für seinen elendlich aus dem Kampfe heimgetragenen Herrn; schreit auch dieser schon auf seiner Bahre: „O weh! o weh!“ und zu seinem grössten Jammer mit Dikäopolis' „Juchhe! Juchhe!“ den die auf der entgegengesetzten Seite sich öffnende Bühne zechend zwischen zwei Dirnen zeigt in dulci jubilo (1214 ff.):

Lamachos. O haltet mir doch, haltet mir doch das Bein! o weh!
Haltet fest, Freunde, fest!

Dikäopolis. Ihr, schlingt um meinen Gürtel hier die Arme fest,
Schlingt sie fest, Mädchen, fest!

Lamachos. Vom Schlag des Steines schwindelt noch mein mattes Haupt:
Der Blick dunkelt mir.

Dikäopolis. Ich will zu Bette, wiege mich in süsse Lust;
Der Blick funkelt mir. . . .

Lamachos. Mir ist, o Schmerz! ein Lanzenstich durch Mark und Bein gedrungen (er wird fort getragen).

Dikäopolis (die Kanne schwingend)
Ihr seht hier die Kanne leer! Tralalla, Heil dem Sieger!

Chor. Tralalla, stimm' ich ein mit dir, Heil Alter, Heil dem Sieger!

Dikäopolis. Ich schenkte nochmals lautern ein und sog's in einem Zug aus.

Chor. Tralalla, zeuch nun, edler Held, mit deinem Preis, dem Schlauche!

Dikäopolis. So folget nun und singet laut: Tralalla, Heil dem Sieger!

Chor. Wir folgen Alle dir zu lieb,
Und singen dir und deinem Schlauch:
Tralalla, Heil dem Sieger!

Damit endet diese grosse, erhabene Volks-Komödie. Gegen den Bürgerkrieg ist ihre Schneide gerichtet; gegen das Verheeren und Verwüsten griechischer Lande durch Bruderstämme; im sechsten Jahre eines Stammgenossenkrieges, der noch fast ein viertel Jahrhundert fortwüthen sollte, um ein allverschlingendes Grab dem herrlichsten der Völker zu wühlen. Ach, kein Jesaias, Hesekiel, Jeremias, nicht die drei grossen, zusammen mit den dreizehn kleinen Propheten konnten den Untergang Jerusalems

abwenden; und nicht den Untergang Griechenlands die drei grossen Komiker nebst sämmtlichen kleinen in Bergk's oder Meineke's Reliquien-Kisten und Kasten. Wäre es möglich gewesen, so hätten Aristophanes' Komödien, selbst auch nur die elf, es bewirken müssen; die elf Sibyllen, weissagend in erhabenen Possen, aus den tollweisesten Prophetenbüchern, deren Blätter die lachenden Grazien umwandten. Für uns arme Schächer sind es Schulfiebeln, mit ästhetisch, literarhistorisch-philologischen Randglossen vollgekritzelt. Die Bilderchen darin, mit Lampenruss und Oelfarbe, vom berühmten Oel des oleum et operam perdidi, überstrichen, blicken kaum kenntlich darunter vor. Das Wenige, was durch die verwitterte Deckschichte noch durchscheint, erklärt uns die Schulweisheit durch die blaue Brille zu blauen Wundern, eitel blauen Enten, die nur den Einen Fehler hatten, dass sie auf dem Strome der Tagesbewegung schwammen, und nicht lieber in's Blaue hinein gaukelten, oder doch mindestens dahinruderten auf dem allgemein verschwommen menschlichen Fahrwasser der Professoren-Aesthetik, untertauchend im selbstzwecklosen Element bis an den himmelwärts gerichteten Bürzel. Auch über „Situationen" in diesen Komödien belehrt uns die Alte, mit dem dürren Finger an der tröpfelnden Nase. Doch welcher Art diese Situationen sind, und worin sie sich von denen anderer Komödien, besonders von den Situationen unserer Dramen, unterscheiden, das hat sie noch nicht aus ihrer Nasenspitze herausgeklügelt, die weisse Sibylle. Da werden wir uns schon selbst ein Licht aufstecken müssen, ob noch so klein und so gut es eben leuchten mag. In allen andern Dramen, die regelrecht aus einer in Conflicten sich bewegenden Handlung ihre Spiele zetteln, da ist die Situation ein Product aus der Fabelbewegung und Gegenwirkung der an der Handlung sich entwickelnden Charaktere; sind die Situationen Knotenpunkte gleichsam in den sich kreuzenden, aus den Entwickelungs-Momenten von Charakter und Handlung oder Intrigue verschlungenen Fäden. Von einer solchen combinirten Situation kann in einer Komödie nicht die Rede seyn, wo sich weder Scene aus Scene hervorgliedert, noch die Charaktere sich mit und an dieser Scenenbewegung entwickeln; wo vielmehr jede einzelne Scene nur die Illustration der Tendenz ist, und der Charakter nur die symbolische Figur, die stehende Maske,

die erläuternde Person dieser bestimmten, zweckvoll praktischen Grundidee; wo, mit einem Worte, die Situationen nur als die Reflexe der „schwebenden Situation“ des Tages erscheinen. In einer derartigen Komödie reiht sich eine Situation an die andere, ähnlich wie auf einem entrollten Bilderstreifen ein Bild an das andere; mit der Maassgabe, dass in jeder nächsten Scene nicht die Fabel und Handlung mit den gleichmässig entwickelten Charakteren, sondern die Tendenzidee, nur in gesteigerter Illustration, sich ihrem Abschlusse zubewegt. Die Aristophanische Komödie stellt daher nur scenische Bilder ein- und derselben, die politische Zweckidee abspiegelnden Grundsituation im Kreise auf, um einen mehr oder minder handelnd bewegten Chor, der die jedesmalige „Lage“, aus der Seele des Dichters heraus, erklärt und aufhellt, mittelst kunstvoll und stufenweise verstärkter Beleuchtung von der intensivsten komischen Lichtwirkung, die den Schein dramatischer Entwickelung, den Schein von dramatischen Situationswandelungen, erzeugt. Das Intriguen-Drama knüpft geheim, versteckt und künstlich seine Situationen; die Aristophanische Komödie, äusserlich maskirt, spielt offenes Spiel, mit lauter stechenden Trümpfen in der Hand; so offen wie laut schallendes Gelächter; wie Bakchantische Lust und Dionysischer Freudenjubel; so offen wie die unfehlbaren Pfeile von Apollon's silbernem Bogen treffen. Das nacharistophanische Lustspiel oder Drama, das kunstformale, regelrechte, das Aristotelische Drama, ist das Drama des combinirenden Verstandes, des anregenden Spiels, der witzigen Unterhaltung, im Geschmacke einer auch im Leben an kleinen Ränken und grossen Skandalen sich ergötzenden, blasirt entnervten und darum der flüchtigen Geistessalze bedürftigen Gesellschaft; einer Gesellschaft, in welcher das Verständniss der poetischen Idee und ihrer grossen Kunst mit dem Reiz dafür erloschen; der Witz und Intriguen-Verstand dagegen sich ungemein regsam und geschäftig zeigt; ein ganzer Wimmelhaufen von kleinen Geisteskünsten, der voll witzfertiger Beweglichkeit sich auf dem Leichnam der verwesenden Poesie tummelt, und ihn bis auf's Gerippe verputzt, blank und schmuck, wie etwa ein Haufen Ameisen einen todten Maulwurf, den „wackern Minirer“, dessen Skelett sie so rein und zierlich herausarbeiten, wie kein Anatom es meisterlicher und kunstgerechter präpariren könnte, und auch kein Aesthetiker das Begriffsgerippe aus dem

Leichnam seiner Kunstidee so glatt und so sauber heraussecirен möchte. Das altattische Drama, in seiner mächtigsten und vollkommensten Erscheinung, als Aeschylische Tragödie und Komödie des Aristophanes, ist das Drama der poetischen Kunstphantasie, der Ideen-Symbolik; das Drama der grossen Nationalitäts-Tragik und Komik, und als solches nur das vorzugsweis geschichtsphilosophische Drama, das die Idee der Menschheit als jedesmalige Nationalitäts- und Volksidee verkörpert und kunstgestaltlich individualisirt. Das Intriguen-Drama, ohne diese Ideen, entartet zum müssigen Verstandesspiel voll geschäftiger Ameisen-Weisheit und Betriebsamkeit. Und das blieb es bis auf Shakspeare, dem es vor allen Dichtern gelungen, die reichste Fabelbewegung mit Aeschylisch-Aristophanischer Ideen-Poesie in höchster Kunstvollendung zu verschmelzen; und wird das Intriguendrama jederzeit und in dem Maasse bleiben, als es sich aus der Sonnenbahn der Aeschylisch-Aristophanischen oder Shakspeareschen Ideenpoesie verliert, um in die Sternschnuppen des Menander- oder romanischen Drama's zu versprühen.

Die Ritter (Ἱππεῖς). Schon im nächsten Jahre nach der Aufführung der Acharner, an den Lenäen (Ol. 89, 1 = 424), Archon Stratokles, siegt Aristophanes mit den Rittern über die Satyrn des Kratinos und die Holzträger des Aristomenes. [1]) Ueber die tagesgeschichtliche Veranlassung zu dieser Komödie und ihre Folgen haben wir das Nöthige berichtet. Die in Aristophanes' ersten Komödien zerstreuten Angriffe auf Kleon sind hier in Einem Brennpunkte vereinigt, der den Volksgötzen zu Schlacken schäumt und in einen Klumpenprass zusammenschmelzt; den Paphlagonier, wie Aristophanes den Kleon in dieser Komödie nennt; von παφλάζειν, meint der Scholiast [2]), was brodeln, aufschäumen, Blasenwerfen u. dgl. bedeutet, um den hitzigen, polternden Demagogen zu bezeichnen, mit der Nebenbeziehung auf die asiatischen Paphlagonier, die für rohe, ungeschlachte Polterer galten. Die komisch-kathartische Idee des Stückes ist eben so merkwürdig als ergötzlich: Das Athenische, im Demos personificirte Volk wird vom Paphlagonier, seinem „Hausvogt", wie von einer bösen Krankheit, durch einen, den Lederhändler Kleon

1) Argum. II, Equ. — 2) Equ. 2.

an Brutalität, Gemeinheit und Schmähwuth noch überbietenden Wursthändler, Namens Agorakritos geheilt; nach homöopathischer Methode also, aber in stärksten Dosen. Die Kur wirkt Wunder. Vom Paphlagonier genesen, erscheint Demos zuletzt verjüngt, in der alterthümlichen Tracht der Marathonischen Zeit, im Hintergrunde die Akropolis, schamselig über seine bisherige Verblendung; aber, in dieser Schamröthe lustverklärt, wie in rosenrother Schlussbeleuchtung. Eine komisch blutigere Satire, als diese Verjüngung, war nicht zu ersinnen; doppelt komisch und doppelt blutig, für den rohen Volkstäuscher wie für das betrogene Volk. Demagogie und Demos werden gleich schonungslos in die Pfanne des Wursthändlers gehauen, und nur der Gnade und patriotischen Sympathie des Dichters hat es Demos zu danken, wenn der Wurstkessel des Agorakritos als Zauberkessel wirkt und ihn, den Demos, jung kocht; während der lederne Demagoge, selbst für den Kochkessel zu zähhäutig, als Grundspülicht und Wegwurf ausgeschüttet und fortgeworfen wird.

Wer ist nun Agorakritos? Welche Tagespersönlichkeit steckt hinter dem Wursthändler Agorakritos? In einer Komödie, die, mehr als irgend eine andere von Aristophanes, eine Tagesgeschichtskomödie ist mit wirklichen Figuren aus dem Leben; die der Ritterstand selbst mit Choreuten aus seiner Mitte beschickte, und worin das attische Volk, als Demos in Person, den Herrn und komischen Helden spielt; in einer Komödie, worin die zwei Heerführer, Demosthenes und Nikias, denen der Lederhäuter den Ruhm der Einnahme in Sphakteria, als ob's ein Schaffell wäre, gestohlen; worin diese zwei Feldherrn als Knechte von Demos, dem Ritterchor zu Kleon's Sturz hülfreiche Hand leisten; — in einer Komödie endlich, worin der Dichter selbst seine Spottgeburt darstellte, deren Gesichtsform er sogar eigenhändig sich erst schaffen musste, da sie ihm bekanntlich kein Maskenverfertiger zu liefern wagte: in dieser Komödie sollte eine so wichtige Person wie der Wursthändler Agorakritos, der den Lederhändler übertyrannt oder überdemagogisirt, eine blosse Phantasiefigur seyn ohne reale Folie? Eine blosse Aushülfe-Figur ohne politische Absichtsbedeutung? Nur so eine abstracte Ueberbietungs-Figur seyn? [1])

2) Th. Rötscher, Aristophanes und sein Zeitalter etc. S. 176.

Eine solche Windblase mag in dem verwelkten Gehirn eines ästhetischen Formeldrehers auftauchen; nicht aber in einem Dichtergehirn von so positivem Ideengehalt, wie Aristophanes eines in seinem nur äusserlich kahlen Haupte trug; nur äusserlich kahlen, inwendig aber von Gedankenquellen übersprudelnden und von den höchsten und essentiellsten Ahnungen, wie von Sternbildern, erfüllten Haupte trug. Nein. Im Agorakritos hatte Aristophanes die Personification einer bestimmten politischen Idee, eine phantastische Tendenzfigur von staatsideeller Bedeutung im Sinne. Auch liegt, so erscheint es uns, die Tendenz dieser Figur deutlich und bestimmt vor Augen; mit breitem vollgetränkten Pinsel aufgetragen und leuchtend in einer Farbentünche wie Shakspeare's Christoph Sly. Kurz und gut, der Wursthändler verhält sich, unseres Bedünkens, zum Lederhändler, wie die Strassen-Ochlokratie zur bürgerlichen Ochlokratie; wie die proletarische Pöbelherrschaft zu der banausischen Demagogie eines Kleon, Hyperbolos u. s. w. Aristophanes' tiefblickender Poetengeist personificirt, unserer Meinung nach, im Wursthändler die niedrigste, kothigste Form der Pöbelherrschaft, die, als letztes, heroisches Heilmittel, in einem demagogisch siechen, durch Volksschmeichler zerrütteten Staatswesen noch möglicherweise eine rettende Umwandelung bewirken kann, wie man aufgegebene Siechlinge durch Koth- und Schlammbäder heilt. Sind ähnliche Wiederherstellungs- und Verjüngungscuren nicht von der Geschichte wirklich unternommen worden, und mit günstigem Erfolg? Von den Agorakriten z. B. der französischen Revolution? Auch das ist schon vorgekommen, und kommt noch heutigen Tages vor, dass gerade die Ritter Legionen derartiger Agorakriten aus dem Strassenkoth zu stampfen versuchten, um die alte gute Zeit, ihre Marathonische Zeit, d. h. die Bürger- und Bauernschinderzeit, wieder herzustellen und, weniger den Staat, als ihre Privilegien zu verjüngen. Ist denn nicht auch thatsächlich eine solche Allianz zwischen der attischen Ritterschaft und dem Strassenpöbel, oder doch dessen kothigsten Führern, zum Sturze des Alkibiades, geschlossen worden, der nur ein Kleon von feinerem Tone, vornehmer Bildung, ein aristokratischer Kleon war? Eine Allianz freilich, die nicht mit der Verjüngung des guten Demos, sondern mit dessen gänzlicher Auflösung endigte. Was hat es denn so Unwarschein-

liches, dass dieses, in der politischen Atmosphäre der Zeit schwebende Radicalmittel in Aristophanes' erfindungsreich vorschauendem Sehergeiste die Gestalt seines Agorakritos annahm? Zu Deutsch: „Markt- oder Strassenkritiker," Strassenkothpolitiker.

Nikias, dem Kleon den Feldherrnruhm diebisch entwendete, macht es ihm nun wett, indem er, als Knecht von Demos, dem schlafenden Paphlagonier den Zettel mit Orakelsprüchen stiehlt, die dahin lauten, dass ein Wursthändler den Paphlagonier überwältigen werde. Wie gerufen kommt gerade der Agorakritos den beiden Knechten in den Wurf (147ff.):

Demosthenes. Seliger, du, Gesegneter!
O jetzt ein Nichts noch, morgen übermächtig gross!
Erhabnes Haupt der hochbeglückten Stadt Athen!
Wursth. Mein Freund, warum das? Spülen lass die Darme mich,
Und meine Würste verkaufen. Was verhöhnst du mich?
Demosth. O Thor du, welche Darme? Schau hierher einmal!
(auf die Zuschauer deutend)
Du siehst die Reihen dieses Volkes doch?
Wursth. Ja wohl.
Demosth. Von diesen allen wirst du selbst das Oberhaupt,
Wirst Herr des Markts, Herr uns'rer Häfen, Herr der Pnyx,
Zertrittst den Rath, des Heeres Führer schindest du,
Schlägst sie in Bande, liebelst im Prytanensaal. . . .
Wursth. Sage mir doch auch, wie ich
Wursthändler hier der grosse Mann doch werden soll.
Demosth. Gerade darum wirst du ja der grosse Mann,
Weil du gemein, verwogen und vom Markte bist.
Wursth. Ich achte mich für solche Würde zu gering.
Demosth. Ei, ei, warum denn achtest du dich zu gering?
Du bist des Edlen dir bewusst, so scheint es mir:
Wirst wohl von edlem Hause sein?
Wursth. Beileibe, nein,
Von ganz gemeinem.
Demosth. Welch' ein unaussprechlich Glück!
Wie ganz befähigt bist du für ein solches Amt!
Wursth. Doch, Bester, auch von Musenkünsten weiss ich nichts,
Bis auf das Lesen, aber diess auch schlecht genug.
Demosth. Diess kann allein dir schaden, ist's auch schlecht genug.
Des Volkes Leitung ist hinfort nicht Sache mehr
Des Feinerzognen und des Wohlgesitteten,
Nein, nur des roh Gemeinen. . . .

Das erste Begegniss des Wursthändlers, in Gesellschaft des Ritterchors, des Nikias und Demosthenes, mit Kleon (234—481) gleicht einer grossartigen Marktprügelei von Beulen und Löcher in den Kopf schlagendem Wettschimpfen (284 ff.):

Kleon. Sterben sollt ihr auf der Stelle!
Wursth. Wie du schreist, so schrei ich dreifach.
Kleon. Nieder schrei' ich dich mit Schreien.
Wursth. Nieder brüll' ich dich mit Brüllen.
.
Kleon. Dich zerhack' ich, wenn du mucksest.
Wursth. Dich bek— ich, wenn du schwatzest.

Dazwischen die Ritter im Chor:

Nieder, nieder mit dem Erzschelm, Würgehund der Ritterschaar,
Mit dem Zöllner, mit dem Abgrund, dem Charybdisräuberschlund. . . .
Auf denn, schlagt ihn, auf, verfolgt ihn, ängstet, bringt ihn ausser sich,
Speit ihn an, wir helfen alle, stürmt auf ihn lautschreiend ein! . . .

Zweite Begegnung vor dem Rathhaus (691 ff.):

Kleon. Mit meinen Nägeln reiss' ich die Gedärm' dir aus.
Wursth. Weg kratz' ich dir vom Munde dein Prytanenmahl.
Kleon. Ich schleppe dich zum Demos, da, da büsse mir!
Wursth. Ich schleppe dich hin, hechle dich noch ärger durch.
Kleon. Nun deinen Worten glaubt er nicht, elender Mensch:
Ich habe meinen Spott mit ihm, so viel ich will.
Wursth. Wie ganz du doch den Demos schon dein eigen glaubst
Kleon. Weil ich's verstehe, wie man ihm den Gaumen stopft.
Wursth.
Und selbst verschlingst du dreimal mehr als er bekommt. . . .
Kleon. Zum Demos lass uns gehn!
Wursth. Nichts hindert uns.
Nur zugegangen. . . .
Kleon (ruft in das Haus hinein)
Mein Demos, hierher komm heraus!
Wursth. Ja, Väterchen,
Ja, komm heraus!
Kleon. Mein Demchen, allerliebster Schatz!
Heraus, und siehe, welchen Hohn ich dulden muss!

Demos, ein Greis in bürgerlicher Kleidung, kommt zum

Vorschein. Er bescheidet die um seine Gunst sich bewerbenden Nebenbuhler auf die Pnyx, den bekannten Ort vor der Burg, wo das Athenische Volk sich zu Berathschlagungen zu versammeln pflegte. Hier entwickelt sich nun auch ein Zweikampf der beiden Zungenfaustschläger, dass die Zuhörer zerschlagene Pankratiasten-Ohren davontragen mussten. Unser Wursthändler versteht nicht allein Würste, sondern auch Polster ausgezeichnet zu füllen, dergleichen einen er dem Demos unter das Gesäss schiebt. Demos fühlt sich wie auf Rosen gebettet: „Wahrhaftig," ruft er, „du thatst als Volksfreund hier und bethätigst edle Gesinnung." Als ihm der Wursthändler gar, nach einer meisterhaften Auseinandersetzung, wie hündisch ihn Kleon behandelt, ein paar Schuhe hinstellt, dem der Lederhändler keine Sohle jemals geschenkt, und als er gleich darauf dem „hochbetagten Alten," dem Demos, den der Lederhändler im strengsten Winter frieren lässt, ein neues Wamms reicht: da muss Demos seinen Gefühlen Worte leihen; er betheuert (864):

So etwas hat Themistokles niemals herausgegrübelt. . . .

Den Mantel, den ihm Kleon, um den Wursthändler auszustechen, umhängt, wirft Demos, ihn tüchtig ausfilzend, ab (892):

Geh fort zum Geier und verderb! Der riecht ja ganz nach Leder. . . .

Schon überreicht Demos dem Wursthändler den Vollmachtsring. Kleon beschwört ihn, sein Orakel vorerst zu vernehmen. Wurst- und Lederhändler holen ihre Orakel und bringen Haufen von Schriftrollen herangeschleppt. Nun geht der Orakel-Wettstreit an, der wieder zu Gunsten des Wursthändlers ausfällt. Endlich keuchen die beiden mit Esskörben und Geräthschaften herbei. Kleon setzt dem Demos einen Stuhl, Wursthändler einen Esstisch vor. Kleon reicht ihm ein Gerstenbrödchen aus Pylos' Opfermehl; Wursthändler zwei grosse Semmeln, „welche Pallas selbst ausgekrumt mit der Hand von Elfenbein." Kleon Erbsenmus, „das Pallas selbst gerührt;" Wursthändler einen Topf voll Suppe; Kleon einen Pückling; Wursthändler Suppenfleisch und Magenwurst, von Athena geschickt, nebst Wein und Honigfladen. Den Hasenbraten, mit dem Kleon den Wursthändler auszustechen im Begriffe ist, maust ihm dieser geschickt unter der Hand weg,

wie Kleon seine Heldenthaten bei Pylos und Sphakteria, und setzt das Wildpret schnell dem Demos vor. Noch baut Kleon auf einen Götterspruch, der ihm den Mann nennt, welcher allein ihn stürzen soll. Der Götterspruch bringt Oedipus' Schicksal über ihn: Kleon fragt dem Wursthändler sein Schreckensende ab. Eine köstliche Parodie der tragischen Orakel-Erfüllungs-Katastrophen (1235 ff.):

Kleon. In welche Schule gingst du, da du Knabe warst?
Wursth. Durch Schläge setzten Fleischer mir den Kopf zurecht.
Kleon. Was sagst du? Wie der Götterspruch das Herz er rührt.
Gut, gut!
Und auf der Ringerschule dann — was lerntest du?
Wursth. Zu stehlen, abzuschwören und frech dreinzusehn.
Kleon. O Lyker, Phöbos' Apollon, was verhängst du mir? [1])
Und welches Handwerk triebst du zum Mann gereift?
Wursth. Wursthandel trieb ich. . . .
. .
Ich gab mich hin. [2])
Kleon. Weh mir dem Unglückssohn! Nichts, nichts mehr bin ich!
„Nur einer Hoffnung Dämmerhelle hält mich flott.“ [3])
Du sage nur noch, ob du wirklich auf dem Markt
Wursthandel triebst, oder bei dem Thore dort.
Wursth. Am Thore, wo man eingesalznes Fleisch verkauft.
Kleon. Ach, ach! der Spruch der Götter ist erfüllt an mir!
„Wälzt mich hinein, des Missgeschickes armen Sohn!“ [4])
Mein Kranz, auf ewig fahre wohl, ich lasse dich
Ungern: „dich besitzen, wird ein andrer Mann,
Ein grössrer Dieb wohl schwerlich, aber glücklicher!“ [5])

(Kleon sinkt halb ohnmächtig nieder. Demos fragt den Wursthändler nach seinem Namen) (1257):

Wursth. Agorakritos,
Weil ich von Händeln auf dem Markt mich mästete. [6])

1) Ein Vers aus Euripides. — 2) Als Buhlknabe. — 3) Vers aus Euripides. — 4) Vers aus Euripides. — 5) Parodie der Worte der Alkestis bei Euripides (v. 176):

— — — „Dich besitzen wird ein andres Weib,
Nicht tugendhafter wahrlich, doch wohl glücklicher!“

6) ἐν ἀγορᾷ γὰρ κρινόμενος ἐβοσκάμην.

Demos. Dir denn vertrau' ich fürder mich, Agorakritos,
Und diesen Paphlagonier übergeb' ich dir. . . .

Kleon wird nun fortgeschafft. Demos und Wursthändler gehen ab. Der Chor singt den Actschluss. Der dritte Act zeigt, wie schon gemeldet, den verjüngten Demos (1333 ff.):

Wursth. Dort könnt ihr ihn sehn, mit Cicaden im Haar [1]), glanzvoll im Gewande der Vorzeit,
Nicht düftend nach Muscheln [2]), von Myrrhen umwallt und dem Balsamduft des Friedens!
Chor. O Freude dir, König in Hellas' Geschlecht, und vereint dir, freuen auch wir uns!
Denn wieder erscheinst du würdig der Stadt, der Trophäen in Marathon würdig.
Demos. Mein Liebster, Bester, komm doch her, Agorakritos!
Welch' eine Wohlthat, dass du mich jung gekocht! . . .

Auf Demos' Schlussfrage: Was er dem Paphlagonier anzuthun gedenke, antwortet der Wursthändler:

Nichts Arges weiter; mein Geschäft bekommt er nur;
Er soll allein Wursthandel treiben unterm Thor,
Zusammenwurstend Hundefleisch und Eselszeug. . . .

Demos befiehlt den Paphlagonier hinaus an sein Geschäft zu führen mit dem Verse schliessend:

Dass ihn die Fremden sehen, die er einst gezwackt!

Die Wolken. Diese von allen Stücken des Aristophanes berühmteste, und von dem Dichter selbst als sein vollkommenstes Werk gepriesene Komödie erfuhr das Missgeschick, zweimal durchzufallen. Bei der ersten Aufführung (an den grossen Dionysien Ol. 89, 2 = 423, Archon Isarchos) wurde sie durch Kratinos' Weinflasche und den Konnos des Ameipsias besiegt. Keinen bessern Erfolg hatte die Umarbeitung, die unter dem Archon Ameinias ein Jahr später (Ol. 89, 3 = 422) zur Darstellung kam.[3]) Die erste Ausgabe hat sich nicht erhalten. Hermann nimmt an[4]): die vorhandenen Wolken wären aus der ersten und zweiten Bearbeitung von einer spätern Hand zusammengesetzt. Nach

1) Die attischen Männer aus der Marathonzeit trugen goldene Cicaden im Haar. — 2) Nach Stimmsteinen. — 3) Arg. Nub. v. extr. Schol. Nub. 81 u. 522. — 4) Praef. ad Arist. Nub. p. XXI.

Argum. VI. hätte Aristophanes seine Diaskeuase, aus irgend welchem Grunde (δι᾽ ἥν ποτ᾽ αἰτίαν), nicht zur Aufführung gebracht. Eratosthenes[1]) bezieht das aber, wie es scheint, auf eine Wiederholung der zweiten Ausgabe (ᾠήθη δεῖν ἀναδιδάξαι τὰς Νεφέλας τὰς δευτέρας). Die Erwähnung von Eupolis' Marikas in der Wolken-Parabase beweist sogar, dass diese Stelle nach dem Archontenjahr des Ameinias in die Parabase vom Dichter eingeschoben wurde, was für eine dritte Umarbeitung zu sprechen scheint.[2]) Den wiederholten Misserfolg glaubt man Parteieinwirkungen zuschreiben zu müssen. Publicum und Preisrichter hätten nämlich in der Verspottung der vornehmen, oligarchisch gesinnten, im Pheidippides charakterisirten Athenischen Jugend, die durch Sokrates' Lehren entsittlicht würde, eine Hinneigung zu Kleon's Partei gewittert. Auf solche Motive findet sich aber in den Vorwürfen und Klagen der Parabase über die Einsichtslosigkeit des Publicums und der Richter nicht die entfernteste Hindeutung.

Wie dem auch sey, für uns liegt das wichtige und neue Moment dieser Komödie darin, dass der Dichter, nachdem er in seinen frühern Stücken die offenen Schäden im öffentlichen Leben, in der Staatsverwaltung blossgelegt, nun auch die Zerrüttung und tiefe Verderbniss im Familienleben an dem Verhältnisse zwischen Vater und Sohn, zwischen Strepsiades und Pheidippides, mit der Fackel der Komik beleuchtet, die schliesslich als Zündfackel auflodert, um das ganze Nest der vom Dichter als Wurzel alles Unheils bezeichneten Sophistenbrut auszubrennen.

Pheidippides, durch die Mutter ein Neffe des Megakles, aus dem vornehmen Adelsgeschlechte der Alkmäoniden, aus welchem auch Perikles und Alkibiades stammten, verwüstet des alten Strepsiades, seines Vaters, Hauswesen durch die noble Passion der Junker aller Zeiten: Pferde und Wettrennen. Der Alte, den am frühen Tage Sorgen wegen der Schuldenlast wecken, die ihm die „Pferdesucht" seines vornehmen, von der hochgesippten Mutter verhätschelten Jungen aufgebürdet, sinnt hin und her, an der Seite seines noch schlafenden Sohnes, nicht wie er die Schulden bezahle; als alter Gauner, der selbst schon angefault ist, grübelt er über dem trefflichen Auskunftsmittel, das er sich in

1) Schol. Nub. 552. — 2) Vgl. Bode, 317. Not. 2.

der schlaflosen Nacht ausgedacht, und nun auch gleich seinem wachgerüttelten Jungen mittheilt (90 ff.):

Pheidippides. So sage, was verlangst du?
Strepsiades. Wirst du folgen?
Pheidipp. Ja,
Das werd' ich, beim Dionysos.
Strepsiades. Hieher schaue denn!
(sie treten aus dem Hause.)
Du siehst doch hier das Pförtchen und das kleine Haus?
Pheidipp. Ich seh' es; aber, Vater, sprich, was soll's damit?
Strepsiades. Da haben weise Geister ihr Studirgemach.
Es wohnen Männer drinnen, die beweisen dir
Der Himmel sey nichts anders, als ein Stülpkamin,
Der rings um uns sich wölbe, wir die Kohlen drin.[1])
Die lehren dich, mit Worten Unrecht oder Recht
Siegreich verfechten, wenn du sie dafür bezahlst . . .
Pheidipp. Abah! Die Schufte kenn' ich wohl. Die würdigen
Barfüsse meinst du, meinst die Bleigesichter doch,
Mitsammt dem Unhold Sokrates und Chärephon?[2]) . . .
Strepsiades. Ich bitte dich, „du liebster aller Menschen mir",
Geh' hin und lerne!
Pheidipp. Vater, und was lern' ich denn?
Strepsiades. Zwei Reden haben jene Herrn, behauptet man,
Die stärkre, wie sie's nennen, und die schwächere.
Von diesen beiden, heisst es, kann die schwächere
Den Sieg gewinnen, schwatzte sie auch ungerecht.
Erlernst du nun die ungerechte Rede mir,
So zahl' ich Niemand einen Obolos zurück.
Pheidipp. Das lass' ich bleiben: denn so bleich und abgezehrt,
Wie wagt' ich's je, die stolzen Ritter anzuschaun!
Strepsiades. Dann bei Demeter, kostest du nicht mehr ein Brot . .
Ich jage dich zum Geier aus dem Hause fort.
Pheidipp. So lässt der Ohm Megakles mich nicht ohne Ross;
Zu diesem geh' ich, kümm're mich nicht mehr um dich.
(geht ab.)

Welches Sittenbild mit wenigen schlichten, meisterhaften Zügen gleich in der Eingangs-Scene. Der Alte hatte, vor der Verheirathung mit der hochadelichen Städterin, als wohlhabender

1) Lehre des Sophisten Hippon. — 2) Freund und Genosse des Sokrates. Chärephon hatte den Delphischen Orakelspruch erwirkt, welcher den Sokrates für den Weisesten der Sterblichen erklärte. Damals benutzte man Orakel zu Reclamen.

Bauer auf dem Lande so glücklich gelebt, „an Bienen reich und Schaafen, reich an Wein und Oel“ (45). Die vornehme Edeldame bringt Verwirrung in seinen gesegneten Hausstand, flösst dem Sohne Geringschätzung gegen den Vater ein und zerrüttet schon durch das hochmüthige Fühlenlassen des Standesunterschieds sein einfältiges Bauerngewissen. Das Bedeutsame ist aber, dass wir es hier wieder nicht mit Einzelpersonen, sondern mit Gattungs- und Collectivfiguren zu thun haben. Im Strepsiades ist das attische, ursprünglich vom Lande nach der Stadt verpflanzte Bürgerthum gezeichnet. Bauernpfiffige Verschlagenheit und Fintendreherei, Geldgier und Processsucht, diese dem Bauer von Haus aus inwohnenden Eigenschaften erscheinen im demokratischen Bürgerthum Athens zum festen Charaktertypus ausgebildet, den Aristophanes aller Orten und in der verschiedenartigsten Verlarvung so ergötzlich und so gründlich komödirt. Strepsiades deutet schon im Namen (στρέφω drehen) diese dem attischen Bürger eingekniffene Falte von Bauern-Rabulistik an; wie Pheidippides (Rosssparer) ironisch auf das mittelschlächtige, aus demokratisch-oligarchischen Bestandtheilen gemischte Wesen des attischen Alkmäoniden-Junkerthums zielen mag. Die Genealogie des Namens giebt Strepsiades in seinem ersten Selbstgespräch an (60 ff.). Die Mutter wollte dem Söhnlein bei der Geburt durchaus ein „Hippos“ (Ross) angehängt wissen. „Ich aber“, sagt Strepsiades, „hiess ihn nach dem Ahn Pheidonides“ (φείδω sparen). Die Eltern einigten sich in dem aus väterlichen und mütterlichen Standes-Eigenheiten zusammengesetzten Mischnamen Pheidippides. In solchen scheinbar unwesentlichen Zügen hat man bei unserem Komiker Hindeutungen auf Ideen-Personificationen zu erkennen von politischer Tragweite. Der Name Pheidippides schlägt wohl gar zwei Fliegen mit Einer Klappe. Es sollte vielleicht nebenbei auch auf den Mischlings-Charakter von demokratischer Oligarchie, der nur eine Vermischung von beiderlei Gebrechen und Schrullen darstellt, ein komisch-satirisches Streiflicht fallen. Oder liegt die Vermuthung so ganz ausserhalb des Gesichtskreises der Aristophanischen Komödie und jenseits der Tastsphäre der kritischen, ihrer Feinheit wegen, berufenen Fühler des Athenischen Publicums, dass sie als eine untergeschobene abzulehnen wäre? Die Vermuthung: eine solche Intention, von Seiten des Komikers, möchte

vielleicht mit zum Sturze einer Komödie beigetragen haben, welche nicht blos, wie die frühern, in allegorischen oder wirklichen Tagesfiguren die Staatsverwaltung und Politik dem Gelächter blossstellt: die sogar nun auch in Vater und Sohn die geschichtliche Genesis der attischen, zu einem Mischvolk aus demokratisch-oligarchischen Elementen von Staatsordnern und Gesetzgebern, von Theseus schon, vereinigten Stadt- und Landbevölkerung anzutasten wagt, und in den Folgen und Ergebnissen nur als eine Fusion gegenseitiger Verderbniss bestichelt und verspottet. Solcherlei Intentionen bei Dichtern ersten Ranges, von dem unmessbaren Tief- und Weitblick eines Aristophanes, Aeschylos, Shakspeare, mögen, gleich jenen mit den schärfsten Fernrohren nur erspähbaren Lichtnebeln, in dem Geiste solcher Kunstschöpfer, ihnen selbst vielleicht unbewusst, schweben; mögen erst nach Jahrhunderten, Jahrtausenden, als lichte Gedankengruppen, wie jene Nebelflecke zu Sternbildern und Sonnensystemen sich entwickeln, für die Erkenntniss einer späten Betrachtung hervortreten: sind diese Intentionen oder schöpferischen Lichtkernpunkte darum solchem Geiste fremdartig, weil sie embryonisch in ihm schwimmen? Das kritische Mäuslein, das in der Mausefalle eines Zeitungs-Referats oder einer Feuilleton-Kritik an seinem armseligen Stückchen Speck knabbert, — das freilich wird auch hinter Aristophanes und Shakspeare nichts als Klümpchen von Geschmack und Grösse seines Stückchens Speck suchen. Absichts-Ideen eines grossen Dichters muss man, wie der Taucher die Perlenmuscheln, aus der Meerestiefe seines Genies an's Licht emporholen. Dünken sich freilich auch gar Viele solche Taucher und Perlenfischer, die uns die ersten besten, aus dem flachen Ufersande aufgelesenen Muschelschalen, auf den Perlmutterglanz hin, als ächte Perlenaustern vorzeigen. Es giebt wohl gar auch solche, die, weil die Perle, wie man sagt, ein Krankheitsproduct, eine Warze, die das Perlthier ausschwitze, die höckerigen Auswüchse ihres Gehirns dem Dichter, den sie interpretiren, in die Seele schieben. Die Probe einer Deutung liegt darin: Die herauserklärte Absichts-Idee, um kritisch berechtigt zu erscheinen, muss einmal den Anschauungscharakter des erläuterten Dichters tragen, und zweitens ein aufhellendes Licht in seine Composition werfen; sodass diese, ohne die entwickelte Absichts-Idee, ein Buch mit sieben Siegeln bliebe, oder ein flaches Blatt, wie andere mehr,

oder gar nur eine hohle Attrappe, zu welcher, um ein Beispiel anzuführen, Diejenigen auch den Hamlet interpretiren, die ihn zum kläglichen Helden einer, aus Schuld seiner Feigheit und Unentschlossenheit, in Bezug auf ihn, handlungslosen Tragödie machen. Man entschuldige die Nebenbetrachtung; sie ist nicht so episodisch als sie scheint, und wird im Verlauf unserer Geschichte sich erlauben, noch öfter den Kopf durch die Tapete zu stecken.

Ausser dem angedeuteten, für uns wahrscheinlichen Anlass zum wiederholten Misserfolg der „Wolken", musste die Komödie dadurch Aergerniss erregen, dass die, von der vornehmen Jugend Athens aufgesuchte Sophistenschule als das Ferment bezeichnet wird, welches den in die Familien geworfenen Keim von Herzensentfremdung und Unehrerbietigkeit zur vollen Reife bringt durch gottlose, alle Begriffe verwirrende Lug- und Truglehren und in dem zerrütteten Familienleben die Grundlagen der Staaten selbst zerstört. In Ansehung der Sophisten überhaupt lässt sich von Aristophanes' Ansicht kein Jota rauben. Wenn er aber den Mann gerade als Urbild der ganzen Gattung preisgab, welcher die Sophisten nicht anders auffasste und ihr Treiben und ihre Lehren im Wege dialektischer Ironie zu vernichten strebte; so darf sich Aristophanes, zu seiner Rechtfertigung, einmal darauf berufen, dass zu jener Zeit das Bestreben des Sokrates keineswegs so klar gesichtet und das Facit seiner Lehren so rein vor Aller Augen dalag, wie dasselbe aus den Schriften seiner grossen Schüler in der Folge hervortrat; dass es mithin nicht Amt und Aufgabe der Komödie war, diese prüfende Unterscheidung zwischen dem berühmtesten, von der gebildeten Jugend Athens am eifrigsten aufgesuchten Freidenker und den Sophisten von Gewerbe selbst vorzunehmen. Aristophanes mochte um jene Zeit den Sokrates nur aus Mittheilungen und Anekdoten kennen, die ihm denselben in keinem wesentlich verschiedenen Lichte zeigten, als in welchem ihm die Sophisten selbst erschienen. Zumal Aristophanes an namhaften Schülern, Jüngern, Freunden und Genossen des Sokrates, einem Euripides, Chärephon, Alkibiades u. s. w., gerade solche Bestrebungen verfolgen konnte, die er nach allen Richtungen hin, in Bezug auf Staat, Kunst und Privatleben, für spottwürdig, verdammlich und gefahrvoll erachten musste. Fand er den Sokrates nicht im offenen Gegensatz, Kampf und Widerspruch mit den

altehrwürdigen Vorstellungen und Volksbegriffen, ja mit den Voraussetzungen, auf denen, seiner Meinung nach, der Bestand des Staates und des Gemeinwohls beruhte? Bewegten sich die Erörterungen des Sokrates nicht auch in Formen und Wendungen, die dem Uneingeweihten als leeres Geklügel, müssige Haarspaltereien und Spitzfindigkeiten erscheinen konnten, deren Gehalt und Ergebniss einem so genialischen, erfindungsreichen, von den höchsten Gedanken und Ideen überquellenden Kopfe, wie Aristophanes, in keinem Verhältnisse zu dem Aufwande von syllogistischen Windungen und desultorischen Winkelzügen zu stehen bedünken mochten? Ja durfte er den Luxus des abstracten, metaphysischen Grübelns, voraus mit Bezug auf die Jugend, nicht für gefährlicher und Geist verderbender halten, als sich die Wahrheiten, die dadurch ermittelt würden, einleuchtend, unanfechtbar und erspriesslich erwiesen? Wie wenn Aristophanes' komische Polemik gegen diesen Luxus des Klügelns hauptsächlich, gegen diese speculativen Gaukeleien und Taschenspielerkünste, dieses Sophistische des formellen Umschlagens der Gegensätze in einander gerichtet wäre? Liefern doch die Wolken selbst das ergötzlichste Beispiel dazu in der Scene, die ein solches Umkehren der „stärkern Rede in die schwächere", wie in einem Sokratischen Dialoge, an der Controverse erläutert, welche die zu Komödienfiguren personificirte „Stärkere" und „Schwächere Rede" mit unnachahmlicher Komik und schlagender Wirkung gegeneinander durchfechten; der dialektischen Methode gemäss, wonach beiden Entgegengesetzten keine unbedingte Gültigkeit zukommt, da beide gleich wahr und gleich unwahr sind. In dieser Methode zeigt sich Aristophanes' *Ἄδικος λόγος*, die Schwächere, auf Seiten des Unrechts kämpfende Rede, als ein solcher Meister, dass er in den *Δίκαιος λόγος* umschlägt, der Unrecht in Recht, wie einen Strumpf, umkehrt, und den guten Dikäos Logos aus dem Felde schlägt. Eine derartige Methode, da sie eine voraussetzungslose seyn will, die keinen festen Grundsatz, kein Axiom zulässt, sondern aus der Denkbewegung allein die Begriffe ermittelt, — diese Methode, auf den Rechts- und Pflichtenbegriff angewendet, muss die gefährlichste Verwirrung anrichten, die sie denn auch, selbst bei Denkgeübten, angerichtet hat. Von dieser, wir wollen annehmen scheinbaren, Sophistik ist keine Philosophie frei; ja sie ist ihr

Wesen und Inhalt. Hat doch Goethe selbst im Platon nur einen feinern, gewandtern, kunstreichern Sophisten erkennen wollen. Und welche Gaukler und Truglehrer hat nicht der letzte berühmte deutsche Philosoph, hat nicht Schopenhauer, in unsern drei, nach Kant, berühmtesten Dialektikern und Gründern von philosophischen Systemen, in Fichte, Schelling und Hegel, zu entlarven und zu brandmarken geeifert! In Vergleich zu Schopenhauer's Herabwürdigung und Verlästerung dieser Denker, als der schamlosesten sophistischen Windbeutel, ist Aristophanes' Verunglimpfung des Sokrates eine Apotheose. Ein so wolkenhaft wandelbares Formenspiel ist die Dialektik, und so schwer ist sie von Truglehre und Sophistik zu unterscheiden.

Unser Strepsiades baut Häuser, sein eigenes Haus und Hauswesen, auf das Umschlagen der Begriffe und dialektischen Gegensätze. Da sein Taugenichts von den „Barfüsslern“ und „Bleigesichtern“ nichts wissen will, in deren Denkofficin die Schwächere Rede, die Unrecht in Recht im Handumdrehen umstülpt, das Universalmittel gegen Schuldenbezahlen, gebraut wird; so macht er sich selbst stracks auf den Weg (126ff.):

Und alle Götter fleh' ich an und wandere
In die Denkerklause; nehme selbst noch Unterricht.

Er klopft an Sokrates' Hausthür. Ein Schüler fährt den plumpen Pocher an, dass er „so ungestüm unwissenschaftlich an die Thüre stampft und ihm abtrieb die Frucht des Gedankens, der im Werden war.“ Besänftigt giebt ihm der Jünger sogleich einen Vorschmack von des Meisters Geistesfünden, der Flohsprünge ausmisst mittelst Wachspantöffelchen, die er ihnen an die Beine klebt; der, auf Chärephon's Frage: „Ob die Schnacken wohl mit dem Munde geigen oder mit dem Hintertheil“, nach tiefem Nachdenken sich für das letztere entschieden, und das Phänomen aus dessen Beschaffenheit erklärt habe. Worauf Strepsiades staunend ruft (165ff.):

Trompetenartig wäre dann der Schnacke Steiss!
O selig dreimal, wer in des Darmes Tiefe blickt!
Wie leicht entgeht er vor Gericht den Gläubigern,
Wer so der Schnacke Darmcanal ergründet hat!

Als aufzunehmender Jünger nun in die Denkanstalt einge-

führt, erblickt der alte Gauch den Sokrates im Denkkorbe schweben und im Anschauen des Himmels vertieft:

Ha!
Wer ist denn der da droben, dort in dem Hängekorb?
Schüler (feierlich andächtig).
Er!
Strepsiades. Welcher Er denn?
Schüler. Sokrates! . . .

Er lässt den Alten allein mit dem tiefen Denker. Welche Scene! Der Alte bringt sein Anliegen vor (243ff.):

Sokrates. Wie kamst du denn in Schulden, unbemerkt dir selbst?
Strepsiades. Mich rieb ein fressend Uebel auf, die Pferdesucht.
Drum lehre mich von deinen beiden Reden die,
Die Nichts bezahlt . . .

Er schwört ihm bei den Göttern Bezahlung zu und Ehrensold. „Bei was für Göttern?" fragt Sokrates. „Denn die Götter sind bei mir nicht gangbare Münze":

Sokrates. Willst du der Götter Wesen aus dem Grund verstehn,
Wie's wirklich ist?
Strepsiades. Ja wahrlich, wenn es möglich ist.
Sokrates. Und mit den Wolken, die für uns Gottheiten sind,
Im Zwiegespräch verkehren?
Strepsiades. Ja, von Herzen gern.
Sokrates. So setze dich auf dieses heil'ge Lotterbett.

Sokrates nimmt mit ihm die Einweihung zum würdigen Verkehre mit den Wolken vor. Dann erhebt er ein Andachtsgebet an die Wolken voll feierlicher Weihekraft. Man fühlt, mit welchem tiefen Verständniss Aristophanes, vor allen andern Sophisten, den Sokrates zum Wolken-Philosophen gewählt: nicht blos weil er damals Modephilosoph war; sondern der einzige war, der sein Wesen mit dem heiligsten Ernste trieb; nicht wie die Sophisten, Gorgias, Hippias, Protagoras, frivole Charletans und Gaukler, mit dem Bewusstseyn ihrer Lügenkünste. Der ungeheuchelte Ernst, der gründliche Eifer, womit sich Sokrates in den Dunst und Nebel seiner feierlichen Alfanzereien hüllt, macht ihn zu einer ehrwürdigen Komödienfigur, weiht ihn zum komischen Wolken-Heiligen. Sokrates' Gebet an die Wolken, die Einführung des Wolken-

Chors, die Erfindung dieses Chors, die Chorgesänge, sind als poetische Kunstgebilde und Conception des allergrössten Dichters würdig; anschauungstief, kühn, geistreich im höchsten Styl, erhaben wie ein Aeschylischer Chor. Das Wunder komischer Kunst ist die Wendung, die im Verlauf der Komödie der Wolkenchor nimmt, im scheinbaren Widerspruch mit seiner eigenen Tendenz, indem er gegen seinen Schützling und Herbeirufer, gegen Sokrates, Front macht; und dass sie plötzlich, die Wolkenschwestern, sich als Schicksalsschwestern enthüllen, den Hexen im Macbeth verwandt, denen sie in mehr als einer Beziehung gleichen. Was soll man nun zu Droysen's Zumuthung an Aristophanes sagen [1])? Droysen nimmt den Dichter der Wolken in die Schule, und belehrt ihn: „Die poetische Wahrheit hätte gefordert, dass jene Göttinnen Wolken ihren Liebling Sokrates retteten, die Feuersbrunst löschten und ihn oder seinen gelehrigen Schüler Pheidippides, ich weiss nicht wie, erhöhten." Nichts Verkehrteres und Missverständlicheres lässt sich zu Markte bringen; kein schlagenderer Beweis liefern, wie selbst ein hochgeschulter und bis zum Genialitätskitzel geistreichernder Zwitter von Historiker und Aesthetiker sich blossstellen kann, wo dem Geistreichischen der Faden ausgeht; wo es poetische Anschauung gilt, poetische Phantasie, zur Erklärung eines Kunstwerks; wo die Träume des schulweisen Dünkels in eiteln Dunst zerfliessen. Vernehmen wir zunächst das Gebet des frommen Wolken-Priesters (263 ff.):

Voll Andacht ziemt es zu schweigen dem Greis und fromm dem Gebete zu lauschen.
Allherrschender Gott, unermessliche Luft, die den Erdball schwebend emporhält,
Und Aether im Glanz, und o Göttinnen ihr, ihr blitzhelldonnernden Wolken,
Steigt auf und dem sinnenden Forscher erscheint, ehrwürdige Fraun, in die Lüfte!

Strepsiades (zieht den Mantel über den Kopf.)
Noch nicht, noch nicht, bis den Mantel ich erst umschlug, um dem Regen zu wehren.
Unsel'ger ich, dass ohne den Hut ich heute von Haus mich entfernte!

1) Uebers. B. 3. S. 16.

Sokrates. Auf, auf, o gefeierte Wolken, erscheint und enthüllt ihm eure Gestalten,
Ob auf des Olympos Höhen ihr thront, in den heil'gen Schneeregionen,
Ob festliche Reihn mit den Nymphen ihr schlingt in Vater Okeanos' Garten,
Ob ihr eben die Fluth an den Borden des Nil einschöpft in die goldenen Eimer,
Ob ihr weilet am See der Mäoten, ob fern auf schneeiger Kuppe des Mimas", 1)
O hört mich, empfangt mein Opfer mit Huld, und der heil'gen Weihen erfreut euch!

Der Chor der Wolken. (Man hört den Gesang aus der Ferne, von Blitz und Donnerschlägen begleitet.)

Wolken, unendliche Fluth!
Hebt euch, leuchtend in ewig beweglichen Thauesgestalten,
Her von dem tosenden Vater Okeanos
Auf die bewaldeten Häupter erhabner
Berge, von wannen wir
Fern auf schimmernde Welten und heilige
Lande, von Feuchtem geschwängert, und göttliche
Ströme mit rauschenden Wellen und wogende
Tiefaufbrausende Meere hinabschaun!
Denn unermüdet ja leuchtet das Auge des Aethers,
Strahlend in heiterem Glanze.
Auf, von dem thauigen Schleier enthüllen wir
Uns den unsterblichen Leib und betrachten mit
Fernspähndem Auge das Erdreich!

Sokrates. Ihr hochehrwürdigen Wolken erschient und hörtet mich, als ich emporrief!
(zu Strepsiades)
Du vernahmst doch die Stimm' und den Donner zugleich, der feierlich brüllte von Zeus her?

Strepsiades. Ja, ich beuge mich tief, ihr Erhab'nen, vor euch, und des rollenden Donners Geprassel
Entgegenzuknallen, gelüstet mich wohl, ich erbebe vor euch und erzitt're:
Und ob es erlaubt ist oder auch nicht — ich verhalt' es nicht länger, ich k —!

Sokrates. O lass mir die Possen und mache mir's nicht, wie des Lustspiels Hefengespenster! 2)

1) Berg in Jonien. — 2) τρυγοδαίμονες οὗτοι, die schlechten Komödiendichter, deren komische Figuren sich vor „Wohlgemuthheit und Woh-

Schweig' andachtvoll; denn der Göttinnen Schwarm braust
eben daher mit Gesängen.

Der Chor der Wolken (der Gesang kommt allmählig näher)

Gegenstrophe.

Mädchen mit thauendem Haar!
Wallen wir hier zu der Pallas gesegnetem Lande. Des Kekrops
Heldengebiet zu begrüssen, das liebliche,
Wo zu der unnennbaren Geheimnisse
Feier das mystische
Haus[1]) an den Festen der Weihe sich aufschliesst,
Dort, wo heilige Gaben die Himmlischen,
Bilder und ragende Tempel, verherrlichen,
Festzüg' auch zu den Sitzen der Seligen
Wallen, und, lieblich im Kranz, Brandopfer und Mahle
Wechseln im Tanze der Horen:
Heut im Beginne des Lenzes die Bakchische
Lust und singender Chöre Bezauberung
Bei schmetterndem Klange der Flöten

Pindar und Simonides hätten sich zu dieser Lyrik bekannt. Aber einen Chorgesang durch alle weihevoll komischen und feierlich parodirenden Töne, Contraste und Wandlungen so wunderbar schattiren, so ergötzlich sublim, und mit einer so weisheitsvollen Phantastik tiefer Komödienkunst die Spottgebilde beleuchten: das hat selbst Aristophanes mit keinem andern seiner Chöre vermocht. Nun trägt aber auch Strepsiades seine bescheidene Bitte den Wolken vor. Die Chorführerin verspricht ihm (431 ff.):

— — — — — — Forthin soll keiner von heut an,
Wie du, vor versammeltem Volke das Feld in den mehrsten Händeln behaupten!

Strepsiades. O rede mir nicht von den Händeln im Staat; denn nicht nach solchen verlangt mich,
Nein, nur so für mich an dem Rechte zu drehn, und die Gläubiger tüchtig zu prellen . . .

Chorführerin (zu Sokrates)
Auf, nun greif an, lass kosten den Greis von der künftigen Lehre den Vorschmack,
Reg' auf die Gedanken in seinem Gehirn, und erforsche mir seinen Verstand erst!

ligkeit" nicht zu lassen wissen, und „über ihren eigenen Widerspruch erhoben", im Bewusstseyn desselben, sich ewig selbst parodiren. — 1) In Eleusis.

Sokrates beginnt vor der Prüfung, die der graue Schlauerian als alter Esel besteht:

Hast du Gedächtniss?

Strepsiades. Allerdings und zweierlei:
Ist Einer mir was schuldig, da behalt ich leicht;
Bin ich der Schuldner, (wehe mir!) vergess' ich leicht ...

Sokrates wird ärgerlich: „Ganz ungebildet, ein Barbar ist dieser Mensch;" heisst ihn, Schuhe und Mantel ablegen und ihm ins Innere des Hauses folgen. Der Chor singt die hochbedeutsame Schlussparabase, die wir schon kennen. Hierauf stürzt Sokrates aus dem Prüfungs-Verschlag hervor, ganz schwindelig über das Hornvieh von Bauer:

Nein solchen Bauer sah ich nie mein lebenlang . . .

Ruft ihn herbei; examinirt ihn über Maasse (metra). Das Kapitel hat Strepsiades am Schnürchen und erfreut den Lehrer auf die Frage: Ob Dreimesser (Trimeter) oder Viermesser (Tetrameter) ihm das schönere Maass dünkt, frischweg mit dem herzhaften Bescheid:

Mir dünken, traun, vier Mässchen über Alles werth.

Sokrates wirft ihm einen Dummkopf an den Schädel und nimmt diesen noch schärfer in's Verhör. Aber schärfer noch setzen dem Gegentheil desselben die Wanzen im Stuhle zu, ganz nach der Sokratischen Methode: mit beissender Ironie. Seine Antworten sind auch demgemäss — Sokrates reisst die Geduld: „Fort mit dir! Solchen Schüler hab' ich satt." Er lässt ihn nochmals aufsagen. — Strepsiades rein Alles vergessen! Sokrates schreit auf: An den Galgen mit dir, „Du vergessliches, unbeholfenes altes Ungethüm!" Die Wolken stehen da wie aus den Wolken gefallen über solchen Klotzkopf, und geben ihm den Rath, den Sohn herzuschicken, damit dieser für ihn lerne. Mit brummendem Schädel und zerbissenem Gegentheil eilt der Alte heim. Zu Hause schwört er beim „Nebel"; lacht den Sohn aus, wegen seines Olympischen Zeus, an den er noch glaube, und legt so glänzende Proben ab von dem, was er bei Sokrates gelernt, dass ihn der Sohn für verrückt erklärt. Endlich bewegt ihn der Vater doch, mit ihm zu Sokrates zu gehen. Hier thut sich eine wundersame Schule auf: die Schwächere und die Stärkere Rede — wir kennen

sie — treten in Person vor. Erstere (ἄδικος λόγος), als Sachwalt des Unrechts; diese, die stärkere Rede (δίκαιος λόγος), als wirklicher Rechtsanwalt, stellen sich einander gegenüber, und halten, vom Chor aufgerufen, ihre Disputation (954 ff.). Der Logos dikaios preist die alte Marathonische Zeit, die er durchlebt, wo er, der gerechte Logos, im Flor und die Sittsamkeit erstes Gesetz war; schildert „die Sitten, durch welche der Marathonkämpfer Geschlecht aufspross aus seiner Erziehung"; hält dem Jüngling, Pheidippides, den Spiegel beider Zeiten vor, der alten und neuen: Artet er jener nach, dann blüht er im Glanze der Gesundheit; „kein Schwätzer des Markts katzbalgend um Recht in dem Bettelhallunkenprocesse" (1005 ff.):

Nein, schreitend hinab zu den Akademien lustwandelst du friedlich im Oelhain,
Mit dem schimmernden Rohr um die Stirne gekränzt, an dem Arm des bescheidenen Freundes,
In des Epheus Duft, in der Musse Genuss, umlaubt von der silbernen Pappel,
In der Frühlings-Lust, wann traulich und hold mit dem Platanos flüstert die Ulme.
Doch wenn du es triebst, wie die heutige Welt,
Dann wird dir zum Lohn blassgelb das Gesicht,
Und die Schultern gedrückt, und schmächtig die Brust . . .
Und er redet dir ein,
Dass Hässliches schön und das Schöne sogar
Dir hässlich erscheint . . .
Halbchor (zu dem Vertreter des Rechts)
Du, der du treu schirmest die Burg
Göttlich erhabner Weisheit,
Wie duftig blüh'n sittlicher Kraft
Blumen in deinen Worten!
Ja, hochbeglückt waren sie, traun,
Die vormals mit dir gelebt.

Hier lüftet schon der Chor den Wolkenschleier, und giebt sich als den, der er in Wahrheit, in jeder Komödie, ist, als den Dolmetsch des Dichters und Verkünder von dessen innerster Gesinnung und Busengedanken zu erkennen; mit hohnlachender Entrüstung zurückweisend die schulmeisternde Diaskeuase des deutschen Professors, der in's Blaue hinein den Wolken das Concept corrigirt, und ihnen den Kopf dafür wäscht, dass sie „ihren Liebling, Sokrates, nicht gerettet, und ihn und seinen Schüler Phei-

dippides, ich weiss nicht wie, erhöht.“ Der Anfangs scheinbar dem Dichter gegensinnige Chor nimmt solche Wendung und Wandlung auch in den Acharnern, Wespen, überall vor, und tritt auf Seiten der Tendenzidee, der Moral des Stückes, und bricht den Stab, in jeder Komödie, über die vom Dichter Verworfenen, und zündet ihnen in jeder Komödie das Haus über dem Kopf an, wie hier dem Sokrates, der ganz ebenso des Wolkenchors „Liebling“ ist, wie des Dichters Liebling; wie Kleon sein Liebling ist, oder der des Ritterchors. Tritt der Chor zu Anfang im Charakter des Athenischen Demos auf, parodistisch, wie z. B. in den Wespen, so läutert er sich, im Verfolg der Komödie, zu der Volkspersönlichkeit, die der Dichter im Sinne hat; wie der Demos seyn soll, nach dem Herzen des Dichters; läutert sich der Komödien-Chor zu der Bedeutung des tragischen Chors, welcher überall im Geiste des Dikaios Logos und für denselben seine Stimme erhebt.

Mit den nichtigsten Scheingründen, die nur stark durch jene Frechheit, welche grundsätzliche Schlechtigkeit verleiht, kehrt der Vertreter des Unrechts, unser Schwächerer Sprecher, oder Fürsprach der schlechten Sache, dem Gegner die Worte im Munde um, mit Beweisführungen, die jederzeit von gutem Klang waren und von erbaulicher, weitgreifender Wirkung, so weit um sich greifend, wie Krebsschäden und die böse Räude. Dem Vertreter des Unrechts wächst die Schwächere Rede, unter'm Sprechen, über den Kopf und zu einer solchen gräulichen Grösse und Stärke, wie dem Basilio im Barbier von Sevilla, unterm Singen, die „Verleumdung“, die klein anfängt und grossmächtig aufhört, „klein aber mächtig“, wie eine bekannte Partei. „Folgst du mir nach“, ruft der markfaule, aber knochenstarke, der Rechts-schwache, aber Macht-freche Logos dem Jüngling Pheidippides zu (1077 ff.):

So hüpfe, lache, freue dich der Kraft und achte niemals
Etwas für schändlich . . .

Vires acquirit eundo. Aus dem Schlamm, worin er watet, schöpft er, wie jener Kothriese, neue Kräfte. Zuletzt offenbart sich in dem „Schwachen“ der Herr so mächtig, wird der schwache Streiter auf Seiten der schlechten Sache zu einem so starken auf Seiten der äussersten Rechten und Schlechten, dass der Vertreter des Rechts, der arme Dikäos Logos, die Waffen streckt und ruft (1102 ff.):

Ich bin besiegt! —

und rettet sich zu den Zuschauern hinunter:

Ich flüchte mich zu euch hinunter . . .
(ἐξαυτομολῶ πρὸς ὑμᾶς) . . .

wie auch aus dem Adikos Logos als „Rundschauer“ oft der „Zuschauer“ wird.

Strepsiades ist entzückt, empfiehlt den Sohn der rechtschwachen Redekunst des unrechtstarken Sachwalts — für ihn der rechte Mann — und überlässt ihn der Ausbildung des Sokrates. „Getrost“, sagt dieser, „du führst ihn als gewandten Denker heim!“ Und Sokrates hält Wort. Der Alte kennt sich schon jetzt nicht vor Jubel, ob der hoffnungsvollen Aussicht, dass der aus der hohen Hangematten-Schule der Denkerei heimgekehrte Sohn ihm bald nun alle Gläubiger zu Boden sprechen wird mit der schwächern Rede. Zwei solcher Gläubiger schlägt er selbst in die Flucht, indem er Meineide schwört, so viel sie wollen. Der Meineid ist bekanntlich die schwache Seite bei den starken Vertretern des Unrechts, und desshalb eben ihre Hauptstärke. Aber schon erhebt sich der Wolkenchor als Nemesis der Komödie. „Aus den Wolken zuckt der Strahl“, wie es in Schiller's Glocke heisst. (1307 ff.):

Nicht fehlen kann es, heute trifft
Sicher ihn ein Ungemach,
Dass der abgefeimte Wicht
Unversehns
Für seine Schelmereien all
Den Lohn empfängt, der Klügling.

Kaum gesagt, klopft auch schon der Sohn beim Alten an, und zwar mit der Thür in's Haus, und gleich an seines Vaters Buckel und mit den stärksten Schlägen, die selbst ihn, den Alten, von dem Vertreter der schwächern Rede, überraschen (1331 ff.):

Strepsiades. Du schlugst den Vater?
Pheidippides. Und beweisen will ich traun
Dass ich's mit allem Recht that . . .
In welcher Redeweise, das entscheide selbst.
Strepsiades (verblüfft).
In welcher —?
Pheidippides. Nun, der stärkern oder schwächern?

Jammernd klagt der Alte dem Chor sein Geschick. Er hat aus

einem Gesang des Simonides einige Worte in seine Klage eingeflochten — gleich fällt der Junge über ihn her, dass er so altmodisches Zeug dahersinge. Hierauf stimmt der Alte Einiges aus Aeschylos an. — „Von Aeschylos?" lacht ihm der Sohn in's Gesicht. „Nun", meint der Vater, „dieser dünkt mir, traun, der erste Meister." „In Schwulst", höhnt Pheidippides:

In Schwulst und Bombast, ungeschlacht und aufgedunsen . . .

Und singt selbst ein Liedchen, — wehklagt der Alte weiter dem Chor, — „ein Liedchen aus einem Stücke[1]) des Euripides, worin — Apollon wend' ab den Fluch! — worin der Bruder beiwohnt der eigenen Schwester. Nun kann der Alte nicht mehr an sich halten; er muss losplatzen mit Verwünschungen und Flüchen. Ein Schmähwort giebt das andere, fährt der Alte in seiner Klage fort, „bis der an mich heranspringt" (1375):

Und mich zerstampft, durchbläut und presst und fast das Herz mir auswürgt.
Pheidippides. Mit Recht, da du Euripides, den ersten aller Weisen,
Nicht ehrst! . . .

Und entwickelt ihm mit unwiderleglichen Rechtsgründen, wie sie nur einem Zögling aus der Macht-vor-Recht-Schule zu Gebote stehn, dass Vater und Mutter schlagen „ihm Pflicht sey." Verzweifelnd wendet sich der Alte zu dem Wolkenchor (1453 ff.):

Ihr tragt die Schuld, ihr Wolken, dass ich diess erlebt,
Dieweil ich all mein Trachten euch anheimgestellt!
Die Chorführerin.
An all dem Unheil hast du selbst allein die Schuld,
Da du zu bösem Trachten selbst dich hingewandt.
Strepsiades. Warum denn habt ihr solches mir nicht gleich gesagt,
Warum mich alten dummen Mann noch mehr bethört?
Chorführerin. Das thun wir immer, jedesmal, wenn Einer uns
Erscheint in böses Trachten ganz und gar verstrickt,
Bis wir den Thoren tief gestürzt in Ungemach,
Damit er Ehrfurcht lerne vor der Götter Macht.

1) Aeolos.

Ist das nicht die Philosophie von Macbeth's Schicksalsschwestern? nicht Shakspeare's Herzensmeinung mit seinen Hexen? „Erdblasen", wie er sie nennt, „die in Luft zerfliessen;" leibliche Cousinen also von Aristophanes' Wolken! Was? und diese Wolken, die sich so aussprechen, die für jeden, der Aristophanes und seine Wolkensprache versteht, durchweg, in der ganzen Komödie, nicht anders denken und sprechen — diese Wolken sollten noch das Feuer löschen, das der vom Sohn durchgeprügelte Vater in Sokrates' Giftküche, die verteufelte Denkerei, wirft? Noch mehr! Aristophanes soll sich an der „poetischen Wahrheit" dadurch versündigt haben, dass er die Lug- und Trugfabrik niederbrennen und nicht von den Wolken löschen liess; die alles Gute und Rechte zu Nichte klügelnde Denkanstalt, wo eben nur hirngespinnstische Zündstoffe fabricirt werden, geeignet, dem Staate, dem Gesammtvolke, wovon Strepsiades ein gut Theil vertritt, das Dach über dem Kopfe anzuzünden! Ging's nach dem Feuerlärm, den das historisch-ästhetische Nachtwächterhorn, zur Rettung der in Feuersgefahr schwebenden „poetischen Wahrheit," bläst: so müssten Aristophanes' Wolken flugs mit ihren Eimern, Schläuchen und Feuerspritzen herbeieilen, um ihrem „Liebling" seinen in der Luft schwebenden Denkkorb zu retten, von wo aus der Liebling, wie Aristophanes glaubt und glauben durfte, Giftpfeile auf die Stadt schleudert, die unsichtbar fliegen, und erst Feuer fangen, wenn sie festsitzen! Und weil die Wolken nicht als Feuerwehr und Spritzenmannschaft herbeirasseln, um Strepsiades' Fackeln in der Feuerwiege zu ersticken, werden sie, die Wolken, für die „handgreifliche Moral" verantwortlich gemacht, auf welche das ganze Stück „hingegipfelt wird" [1]: „Statt dass man ein feierliches Erfüllen aller der Hoffnungen, zu denen die raschen und glücklichen Fortschritte des Pheidippides berechtigen, erwartet, schliesst das Stück mit dem Niederbrennen der Denkerei, und das ganze Stück wird dadurch auf eine sehr handgreifliche Moral hingegipfelt, eine Moral, die desto unangenehmer wirkt, da sie ohne poetische Gerechtigkeit ist." Wieder Einer von denen, die Ixion mit der Wolke erzeugte! Aber von der Sorte, die wir schon an einem Exemplar der Drei-Tragiker-Kritik, als seltenes Natur-

1) Droysen, das. S. 15.

spiel,. betrachtet und bewundert haben, als einen umgestülpten Kentauren, bei dem das Pferdliche oben, das Menschliche hinten sitzt. Wie wäre sonst diese Verkehrtheit in der Auffassung von Aristophanes' Komödienchor, dieses Aufdenkopfstellen des Aristophanes und seiner Komödie erklärlich? Nach Allem, was in den Wolken vorgeht, was in jeder Scene, jedem Vers, jedem Versfuss, jeder Sylbe und Betonung gepredigt wird: dass dieser Sokrates ein hirnverbrannter, wiewohl von seinem eigenen Aberwitz überzeugter Wicht ist, dessen verbranntes Gehirn und Oberstübchen an und für sich schon seinem Hausdache den rothen Hahn zuspricht und in Aussicht stellt; nach Allem, was jeder Accent, Spiritus lenis und asper, in dieser Komödie ein- und ausathmet: dass nämlich hier eines der schädlichsten Wespen- und Hornissnester auszubrennen ist; dass die vom sophistischen Hexenmeister als seine Schutzgöttinnen citirten Wolken verkappte Rächerinnen, verschleierte Erinnyen sind, mit Wassereimern statt Feuerfackeln bewaffnet, die ihn, ihren vermeinten Liebling, der Thor genug ist, sie für seine Schutzgöttinnen zu halten, — ihn unschädlich zu machen, ihr., die Brandfackel der Jugend, auszulöschen, Weisung und Vollmacht haben: Nach allen diesen handgreiflichen Fingerzeichen und trotz dem heftigen durch die ganze Wolken-Komödie brausenden, vor den blitz- und donnerschwangern Wolken einherziehenden Sturmwind, schwebt für das ästhetisch-historische Uebersetzerhorn, beim Niederbrennen der Denkerei, die „poetische Gerechtigkeit" selbst in Feuersgefahr und, was das Aergste — Apollon wend' uns ab den Fluch! — „Das Stück wird dadurch auf eine sehr handgreifliche Moral hingegipfelt." Die handgreifliche Moral, das ist des Pudels Kern! Das Schiboleth der frivol-pedantischen Schulästhetik, das uns die Tragik der Alten und nun auch ihre Komödie vertifteln und verfuchsschwänzeln möchte. Frivol-pedantisch: frivol, weil diese Aesthetik die Kunst zum Faulpolster eines müssigen Formspiels entnervt, zu jenem Verdauungs-Behagen, das der fette Siamese, nach einer guten Mahlzeit, bei dem gelinden, schwebenden Fingerspiel empfindet, das sein kunstgeschulter Bauchtrommler entwickelt, wenn er ihm sanft und leise, ohne eine Spur von handgreiflicher Moral, wie mit den Elfenfingern eines vollendeten Pianospielers, sammetpfötiglich den Abdomen klöppelt, und ihn sänftiglich ein-

lullt in süssen Verdauungsschlummer. Pedantisch ist dieses Dogma eines geistigen Bauchtrommelkunstspiels, weil damit gestempelt und gewogen wird; weil keine Dichtung, keine dramatische insbesondere, für voll gilt, die nicht an einem Kunstprofessor ihre siamesische Wirkung erprobt hat.

Handgreifliche Moral, ohne poetische Gerechtigkeit — und Seite 12 auch noch „gesinnungslos." Ja, Seite 12 der Einleitung zur Wolken-Uebersetzung wird Aristophanes auch als gesinnungslos von seinem Uebersetzer abkathedert. „Aristophanes hat die Gesinnungslosigkeit seiner Zeit in vollstem Maasse in sich aufgenommen" — „ohne Respect und ohne Wahrhaftigkeit gleicht er" — doch darauf bringen uns die Vögel des Aristophanes zurück, und seines Uebersetzers historisch-ästhetische Schrift über diese Vögel. Wir werden das Hühnchen, gelegentlich der Vögel, zu Ende pflücken.

Armer Aristophanes! Der Eine seiner Dolmetsche findet seine Moral zu handgreiflich und desto unangenehmer, da sie ohne poetische Gerechtigkeit. Ein Anderer von derselben kunstphilosophischen Schulhecke, der sich aber, was Kenntnisse und Professor-Wissen und Schultüchtigkeit anbetrifft, zu jenem verhält, wie die ärmste Kirchenmaus zu einer Feldmaus, die ihr volles Speicherchen einsammelt auf historisch-ästhetischem Felde — dieser Andere, der ein dickes, schon angeführtes Buch „über Aristophanes und sein Zeitalter" geschrieben, kalmäusert wieder dem Aristophanes auf den Kopf zu [1]): „Man finde das von Aristophanes bekämpfte Princip bereits in seinen eigenen Werken; insofern nämlich die Komödie, die den Widerspruch darstellt, auch die substanziellen Mächte dem Scherz preisgiebt und in ein Spiel verwandelt, so bleibe nichts absolut Festes zurück." Eine Komödie aber, die die „substanziellen Mächte" dem Spott und Gelächter preisgiebt, ist eine unsittliche Komödie, ist die Poesie der Unsittlichkeit selbst, die alles „absolut Feste" als nichtig verlacht, wozu in erster Linie das Sittliche gehört, das, mit allem absolut Festen, Aristophanes' Komödie folglich zu Nichte spottet. Und nun die Moral, — die doch nur die Anwendung der Sittenlehre ist auf einen besondern Fall, — muss nicht auch die Moral mit

1) a. a. O. S. 365 ff.

den substanziellen Mächten, mit dem absolut Festen bei Aristophanes in die Geude fliessen? Dieselbe handgreifliche Moral, die andrerseits wieder der Uebersetzer-Dolmetsch dem Aristophanes als Ruthe auf den Rücken bindet, und seinen Wolken als Brandmal auf die Stirne prägt! O du armer Aristophanes! Beim zweiten Erklärer, der mit Aristophanes gleich dessen Zeitalter miterklärt, und beiden das Preisgeben der sittlichen Mächte und des absolut Festen in's Gewissen schiebt, fällt der Vorwurf um so schwerer ins Gewicht, weil der Erklärer keinen Satz, wie Jeder weiss, in seinen Theaterkritiken schrieb, worin nicht das „Sittliche" in gesperrter Schrift ganz besonders hervorgehoben und eingeschärft, gleichsam mit dem Finger darauf hingewiesen wird, als das stereotyp und absolut Feste in jeder Theaterkritik. Das Sittliche und absolut Feste ist nicht nur sein drittes Wort, es ist ihm die Wahrheit selbst. Lessing's bekanntes Wort: er würde, wenn er die Wahrheit in der Hand hätte, die Hand zumachen und die Wahrheit darin festhalten, macht dieser Erklärer erst zur Wahrheit, in Bezug auf das absolut Feste, das er gar nicht los lässt, und gleichsam beständig festhält in der geschlossenen Hand. Stehend, sitzend, auf Spaziergängen, im Theater auf seinem kritischen Stuhl. Wie Strepsiades auf seinem Stuhl (*τὸ πέος ἐν τῇ δεξιᾷ*), so der Erklärer des Aristophanes; überall und allenthalben das „Sittliche" im Mund oder in gesperrter Schrift, und das absolut Feste in der Hand. Von einem solchen sittlichkeitsbeflissenen Theaterkritiker ein Vorwurf wie der: Aristophanes' Komödie gebe auch die substanziellen Mächte dem Scherze preis, verwandele sie in ein Spiel, so dass nichts absolut Festes mehr zurück bleibt — o schwere Last! Armer Aristophanes, dem der Eine grobe Moral, der Andere grobe Unmoral aufrückt! Ein Glück, dass du in deinem Zeitalter und nicht in dem von „Aristophanes und sein Zeitalter" gelebt hast; ein wahres Glück! du wärest im Stande gewesen, deinen Erklärer in die Sammlung deiner komischen Figuren, der Kleonymos, Chärephon, Morsychos, und wie sie alle heissen, mit aufzunehmen, und unter andern substanziellen Mächten, auch ihn dem Scherz und Gelächter preiszugeben. Ein wahres Glück!

Die Wespen (*Σφῆκες*), Lenäen Ol. 89, 3=422, Archon Ameinias, erhielten den zweiten Preis. Philonides, der darin die

Hauptrolle hatte, brachte, als Didaskalos, unter seinem Namen, den Proagon des Aristophanes in den Wettkampf. Aristophanes trat sonach diesmal mit zwei Komödien zugleich auf, und gegen sich selbst gewissermaassen in die Schranken. Zum zweiten Stücke, dem Proagon, gab Philonides den Namen her, weil ein Gesetz den Dichtern verbot, mit zwei Stücken zu gleicher Zeit zu kämpfen. Der Proagon schlug die Wespen; er bekam den ersten Preis. Als dritter wird Leukon genannt, der mit seinen „Gesandten" den dritten Preis erhielt, d. h. durchfiel. Vom Proagon weiss man nur [1]), dass er gegen Euripides gerichtet war.

Die Wespen bilden, in Bezug auf das Verhältniss von Vater und Sohn, ein Seitenstück zu den Wolken. In diesen lässt der Alte den Sohn zu seinen Zwecken einschulen, um sich bei Processen mit Hülfe von dessen Trugreden herauszuschwindeln. In den Wespen ist es der Sohn, der seinen Vater von der Richterwuth zu heilen unternimmt, und den Alten, nachdem er ihn eine Zeitlang in seinem von Netzen umzogenen Hause gefangen gehalten, und von den Knechten hatte bewachen lassen, dann auch wirklich durch überzeugende Gründe in einer zwischen beiden darüber geführten Streitrede zur Erkenntniss bringt. Auch die mit den Figuren von Vater und Sohn beabsichtigte Gattungsbedeutung ist in beiden Komödien dieselbe. Wie Strepsiades den Demos, als Athenischen Spiessbürger und Hausvater, personificirt, so stellt der alte Philokleon (Liebkleon) in den Wespen diesen Demos, das souveräne Volk, die souveräne Bürger-Demokratie, als wüthenden Heliasten, als einen von den, durch's Loos gewählten, 6000 Richtern vor, die für drei Obolen des Tags (3 Ggr.) in dem Gerichtssaal, Heliäa, Gericht hielten und, da das Athenische Bürgervolk zugleich der Souverän war, in jedem peinlichen Rechtsfall als Partei und Richter in der eigenen Sache entschieden. Natürlich waren solche Richter stets geneigter zum Verurtheilen als zum Freisprechen, indem eine Verurtheilung in der Regel Vermögensconfiscationen, also Füllung des Staatsschatzes zur Folge hatte, woraus der Richtersold bestritten wurde.[2]) Eine treffliche Justizpflege, die allein schon hingereicht hätte, um mit dem Ge-

1) Schol. Vesp. 61. — 2) G. F. Schömann, de sortitione judicum apud Atheniens. Greifsw. 1828.

richtswesen zugleich den Staat auf den Hund zu bringen, auf welchen Philokleon's Sohn, Bdelykleon (Hasskleon), die attische Justiz als schon thatsächlich gekommen, in einem leibhaftigen Hund uns vor Augen stellt, und in dem unsterblichen Hundeprocess verbeispielt, der in dieser Komödie zum Austrag gelangt.

Seinem Vater Philokleon gegenüber vertritt der Sohn, Bdelykleon, wie Pheidippides in den Wolken, das Neumodische, das oligarchische Junkerthum. Indem er den alten Philokleon von der Heliasten-Manier zu befreien sucht, heilt ihn Hasskleon zugleich von der Kleon-Affenliebe. Die Endabsicht der Komödie zielt also auch hier wieder auf den grossen Parteien-Conflict zwischen Bürgerdemokratie und Neujunkerthum; im Gegensatze zu Aristophanes' Ideal: Herrschaft, im Sinne der Marathonischen Zeit; einer Herrschaft der Edelsten und Besten, auf den Grundlagen eines gesetzlich freien, sittlich heroischen Staatsbürgerthums. Und auch hier kommt jener Grundconflict in der ureigenen, solchem Komödienzweck und Inhalt einzig gemässen Kunstform zur Erscheinung: als eine Transfiguration gleichsam real komischer Phantastik, die beide Parteien in ihrer vollkommenen Thorheit und politischen Verderbniss, wie in einer Glorie von Lächerlichkeit, leuchten lässt. Den von seiner bettelhaften Dreiobolen-Souveränetät und Richterwuth genesenen, nicht minder aber auch aus dem feinern Bildungs-Dusel der vornehm liederlichen Trinkgelage ermannten Demos-Philokleon lässt der grosse Komiker am Schlusse eine Rückwandelung, nicht, wie Herr Droysen meint, „in die altfränkische lustige Weise,“ erfahren; sondern, nach einer aus beiderlei Partei-Verderbnissen und Schwindel-Taumel zu sich kommenden Witzigung, innewerden seiner eigentlichen angestammten Natur. Die Tanzweisen des Thespis und Phrynichos, in die zuletzt der verjüngte Demos-Pantalon wonneselig mit seinem sich gleichfalls verjüngt fühlenden Collegen, dem Wespenstacheligen Heliasten-Chor, sich hineintänzelt, sind nur symbolisch zu deuten. Diese Seligkeitsstimmung quillt aus jenem Innewerden seines ureigenen Wesens, das wie ein Jungbrunnen wirkt. An keine Rückwandelung, „kein Zurückkriechen in die altfränkische Wiege früherer Zustände“, wie Herr Droysen ihm aufmutzt, konnte ein Geist wie Aristophanes denken. Solche Armseligkeiten fielen seinem tiefschauenden politischen Genie nicht im Traume ein.

Dass kein Volk, kein Staat, in seine Windeln und Kinderschuhe wieder hineinkriechen kann, das wird wohl Aristophanes, dessen komisches Genie sich die ästhetisch-historische Weisheit seines Uebersetzers an den Kinderschuhen abgelaufen, nicht erst von diesem zu lernen haben. Eine solche Verjüngung wäre die albernste Verkindischung eines kindisch gewordenen Greises. Des alten Philokleon Verjüngung ist keine Zurückbildung in den Windelzustand, sondern eine Ermannung zu seiner eingebornen Kraft und Heldenstammeswürde. Wenn ein Volk geschichtlich so heruntergekommen, dass es auch solchen Hochbewusstseyns, solcher Erinnerung, unfähig geworden, dann sinkt der Volksdichter noch unter sein Volk herab, welcher, im Gefühle seiner eigenen innerlichen Jämmerlichkeit, dieses erbärmliche Verkommenheitsbewusstseyn in die Seele seines Volkes hineinfühlt, und es ihm mit Koboldtücke noch als Spiegel vorhält. Wehe dem Dichter, der an der Ermannungsfähigkeit seines Volkes verzweifelt. So lange ein prophetischer Hauch seine Brust schwellt, muss er ihn in die erlöschende Geschichtsseele seines Volkes athmen. So hielten es die Propheten alle, die Poeten alle, die nur als Volkspropheten und Erwecker Dichter sind. Ein Volk ist dann erst politisch und geschichtlich todt, wenn es keinen Dichter mehr hat, der an seine Zukunft glaubt; an eine Zukunft, gross wie seine Vergangenheit und ihrer würdig; keinen Dichter mehr hat, der es mit seinem letzten Athem zur Verwirklichung dieser Zukunft und Wiedergeburt aufruft, ermannt, begeistert. Die Staatskunst, die eines Volkes ersterbende Lebensfunken in seine sogenannte Wehrkraft hinüber zu retten, in dieser pflegen und hüten zu können vermeint; die ganze Kraft eines Volkes an dessen Wehr setzt und von ihr aufsaugen lässt, eine solche Staatskunst kann an dem Beispiel aller Militärstaaten sich belehren, wenn sie belehrungsfähig ist, dass dieses Volkserhaltungs- und Stärkungsmittel überall und jederzeit auf den Heilversuch hinauslief: einem Sterbenskranken die Adern zu öffnen, um ihn in dem eisenhaltigen Bade seines eigenen Blutes aufleben zu lassen und zu Kräften zu bringen. Oder sie mag, diese Staatskunst, mit ihrer Stärkung eines geistig und sittlich verkommenen Volkes, mittelst Potenzirung seiner Wehrkraft, ihr Vorbild in dem Brauche jener Lappen- und Kamtschadalen-Häuptlinge erkennen, die sich mit ihrem

Bärenjagdmesser und einem Bärenschinken begraben lassen, in der Zuversicht, dass ihnen der Bärenschinken die Kraft verleihen wird, mit dem Bärenjagdmesser ihr tapferes Handwerk bei verwesendem Leibe fortzusetzen. Kein Beispiel aber ist aus der Geschichte bekannt, dass ein Volk untergeht, so lange dessen Lebensgluth der begeisterte Gesangesodem seiner Barden und Dichter anfrischte; solange seine Barden und Dichter mit dem belebenden, hochaufregenden Geisteshauche der Mahnung und Erinnerung an seine grosse Vergangenheit, an seiner Ahnen Thatenruhm, die sinkenden Lebensflammen eines solchen Volkes durchwehen und erschüttern konnten. So wenig ein Mensch in Schlechtigkeit zu Grunde gehen muss, so wenig muss ein Volk bei Leibesleben verfaulen. Nur wer nicht hören will, ob Einzelner ob Nationen, ja, der muss fühlen. Der Prophet ruft, höre mich, Israel! Dessgleichen der Poet. Tritt der Tod ein Volk an, nun so sterb' es wie ein Held. Seine Propheten, seine Heilande, die Poeten, die ächten nämlich, lehren es heroisch leben, heroisch sterben. Nicht an seinen Dichtern, seinem Aeschylos, Sophokles, Aristophanes, ist der attische Staat zu Grunde gegangen — diese und die ihnen Gleichgesinnten gaben ihm vielmehr das zeitige und ewige Leben — nein, an der Frivolität seiner Philosophen, seiner aus dem ethischen Schwerpunkt gewichenen Schulweisheit, an dem Eitelsinn und der Windigkeit seiner Jugendlehrer ging er zu Grunde. Und nur eine verwandte Frivolität kann dieser Thatsache das schäbig gewordene, geschichtsphilosophische Sophistenmäntelchen umhängen, das die Thatsache zu einem blossen Symptom der allgemeinen Verderbniss heucheln möchte, deren eine und tiefsitzende, grundinnerliche Krankheits-Ursache sie doch war. Nur eine mit den Lehrprincipien jener Sophistenschulen einverstandene Geschichts- und Kunstauffassung durfte den grössten Komiker, der diess wesentlich in Kraft seiner heroisch-patriotischen Begeisterung für seines Volkes staatssittliche Wohlfahrt und Machtgrösse war — durfte den grossen Patrioten und Dichter, Aristophanes, der Gesinnungslosigkeit beschuldigen, und ihn als mitverwickelt in die allgemeine Verderbniss anschwärzen und verlästern. Wunderliches Beginnen: der Uebersetzung eines solchen Dichters durch dessen Herabsetzung, und durch die ehrenkränkendste, ein Relief zu geben! Das Genie seines

Dichters auf Kosten seiner Gesinnung herauszustreichen, des Quellpunkts jedes ächten Genies und seines heilsamen Wirkens; des Lichtkerns aller seiner segenbringenden, Mit- und Nachwelt erleuchtenden Ausstrahlungen! Welche Früchte mag ein Genie tragen, die aus einem faulen Kerne reifen? Schon die Annahme der Möglichkeit, dass ein schlechtes, gesinnungsloses Subject genievolle Kunstschöpfungen hervorbringe, dünkt uns eine Lästerung der Kunst; ist uns ein „Symptom“ sittlich angefaulter Kunstbegriffe, frivoler Lebensauffassung und Menschenwürdigung. Auf dem ganzen Gebiete der Wissenschaft und Kunst finden wir kein Beispiel, dass ein sittlich unlauteres Subject, ein Gesinnungs-Lump, etwas Grosses und Heilbringendes geschaffen.

Der Wespen-Chor stellt als komische Vereins- und Massen-Figur den Richterstand vor, oder doch eine Rotte der 6000 in je 500 Haufen durch Loosung vertheilten und nach den verschiedenen Gerichtshöfen abgeordneten Heliasten. Sie kommen als Greise, wespenähnlich maskirt, mit langen Stacheln, am frühen Morgen, von Knaben, die Handleuchten tragen, begleitet, auf ihrem Wege nach einem der Gerichtslocale an dem Hause ihres Amtsgenossen vorbei, im Begriffe, sich in die Sitzung zu begeben, wohin sie Kleon entboten, um in dem Erpressungsprocess gegen seinen politischen Widersacher, den Feldherrn Laches, Recht, d. h. das Verdammungsurtheil, zu sprechen (240 f.):

— — — Denn heute gilt's dem Laches!
Der hat, behauptet alle Welt, den Bienenstock voll Silber.

Grund genug für Wespen, diesen Bienenhonig zu schlucken. Sie wundern sich, dass der College noch nicht an ihrer Stelle, und singen ihm ein Phrynichos-Liedchen, als Morgenständchen, die alten Wespen-Gäuche, die wohl auch vor funfzig Jahren die Glocken um Mitternacht haben läuten hören, wie der Friedensrichter Schaal sagt, der auch so ein Richter-Pantalon, aber ohne Stachel. Vor der Parodos des Wespen-Chors sahen wir schon den alten Philokleon in seinem Garngefängniss, von zwei Knechten bewacht. Das sind wieder Eröffnungsscenen von einer Erfindung und vis comica sondergleichen. Die Entwischungsversuche des Alten erfüllen uns noch jetzt mit dem höchsten Ergötzen. Es gehört zum urkomisch Witzigsten, was die symbolische Gro-

teskphantasie der alten Komödie zu ersinnen vermochte. Man sieht den Alten, wie eine Maus oder ein Wiesel in der Falle, sich an dem Strickwerk herumbeissen. Der Knecht Xanthias erzählt den Zuschauern das Motiv des Stückes. Da ruft der junge Bdelykleon von seiner Kammer herab: der Alte sey in die Küche geschlüpft; sie möchten zusehen, dass er nicht durch den Schornstein entwische, um nach dem Gericht zu rennen. Nun erblickt man den Alten aus dem Rauchfang hervorgucken (144 ff.):

> Bdelykleon. Wer bist du? heda!
> Philokleon. Ich? der Rauch — ich zieh' hinaus!

Vor dem Deckel kriecht er wieder zurück. Philokleon erscheint oben an einem der Netze: „So beiss ich," sagt der Alte, „hier das dünne Netz mit den Zähnen durch." Dazu aber fehlen ihm die Zähne. Er müsse, meint er, den Esel zum Verkaufe treiben. Der Sohn meint dagegen, er selbst könne den Esel verkaufen, und führt auch das gesattelte Saumthier herbei. Was muss er sehen? Der Alte hängt an dem Bauche des Esels, wie weiland Odysseus an dem des Schaafbocks:

> Bdelykleon. Wer bist du Mensch? Bekenne frei!
> Philokleon (unter dem Bauche des Esels mit verstellter Stimme)
> Niemand, bei Zeus!

Bekanntlich nennt sich Odysseus *Οὖτις*, „Niemand," um den Polyphemos zu täuschen. Der Niemand wird sofort wieder in seinen Netzkäfig zurückgeschoben. Nun die Klage-Arie, die er dem Lockgesange des Chors aus der Dachluke entgegensingt! Die Wespen-Brüder muntern ihn auf, nur heute nicht auszubleiben und um jeden Preis zu entschlüpfen: „Auf, setze deine Kiefer an!" Der Kiefer schrotet an den Garnen, was er schroten kann. — Er hat sich glücklich durchgesägt. Im Begriffe sich herabzulassen, wird er von Bdelykleon gefasst, und von einem der Knechte mit Ruthenstreichen wieder zurück befördert. Der Alte ruft die Genossen um Hülfe an. Der Wespenschwarm geräth in Bewegung, streckt die Stacheln vor, und beordert Kleon zur Stelle. Nach einer lebhaften Auseinandersetzung zwischen Chor, Sohn und Vater, worin dem Bdelykleon Verschwörung gegen den Staat und Tyrannen-Gelüste vorgehalten werden, worauf Bdelykleon die Antwort nicht schuldig bleibt, gelingt es diesem schliesslich die

zornige Wespengesellschaft mit der Versicherung einigermaassen zu besänftigen, dass er blos wünsche, den Vater abzubringen von

„diesen Morgenwanderhändelspinnerechtsverhunzerei'n,"

und erbietet sich, den Beweis zu führen, dass sein Vater, anstatt, wie er sich einbildet, zu richten und zu herrschen, der Frohnknecht Anderer sey. Er fordert den Chor zum Schiedsrichter auf. Die übliche Scene kommt in Gang. Philokleon und Bdelykleon stellen sich einander gegenüber. Die Debatte beginnt. Das schlagende Argument, dass von den Staatseinkünften für den gesammten Richterstand der 6000 Heliasten kein Zehntel abfällt, erregt Sensation. Die nähere Ausführung löst dem Alten die Schuppen von den Augen. „Ach," ruft er, „wie wühlst du von Grund mein Herz auf." Der Chor ist vollständig zu Hasskleon's Ansicht bekehrt und spricht ihm den Sieg zu. Der Alte aber will eher sein Leben als den Stimmtopf lassen (762 ff.):

Nicht mehr zu richten — dieses soll
Der Hades eh' entscheiden, als ich folgen will!

Endlich wird ein Vertrag geschlossen, dass Philokleon seine Richterpassion zu Hause mit aller Bequemlichkeit an Familienzwistigkeiten befriedigen, und seinen Strafeifer an seinem Hausgesinde auslassen mag. Die Auszahlung des Richtersoldes übernimmt der Sohn. Der erste Rechtsfall ist gleich der Hundeprocess. Der Haushund, genannt der Kydathenäer, nach der attischen Gemeinde, aus welcher Kleon stammte, verklagt den andern Haushund, Labes (Laches) aus Axione (Ortschaft des Laches), und beschuldigt diesen, dass er den sikulischen Käse allein gefressen und ihm nichts davon abgegeben. Eine Parodie der schon erwähnten Anklage des Kleon gegen Laches auf Erpressung im sikelischen Feldzuge. Der Diener Xanthias, als Kläger, betritt mit dem Hund, dem Kydathenäer, die Rednerbühne. Bdelykleon führt die Vertheidigung des angeklagten Hundes, Laches, vor Philokleon als Richter, der in der vollen Würde seines Amtes fungirt. Als Entlastungszeugen treten auf: Schüsselchen, Käseraspel, Stämpfel, Bratwurst, Topf u. s. w. Die Scene ist einzig in ihrer Art. Bekanntlich hat sie Racine zu seinem Lustspiel, Les Plaideurs, benutzt und noch Lorbeeren damit errungen. Das Beste konnte er freilich nicht in seinen Nu-

tzen verwenden: die beiden damals mächtigsten Männer des Staats, die hier in Gestalt zweier Haushunde einen Capitalprocess als Käsediebstahl verhandeln. Hund Labes wird von Philokleon, der nichts von Gnade hören will, zum Tode verurtheilt. Bdelykleon verwechselt geschickt die Stimmurnen. Labes ist freigesprochen. Der Alte fällt vor Schreck in Ohnmacht, über die Schande, dass ihm so etwas wie Freisprechen begegnen konnte:

Ihr hochverehrten Götter dort, vergebt es mir!
Ich that es wider Willen, nicht nach meiner Art.

Der Sohn begütigt ihn mit dem Versprechen, ihn köstlich zu pflegen, ihn überall zu jedem Festschmaus und Trinkgelage mitzunehmen, und führt ihn in's Haus. Der Chor singt die schon besprochene Parabase.

Hasskleon löst sein Wort und führt den modisch herausgeputzten und über das zu beobachtende Benehmen in guter Gesellschaft wohl belehrten Alten bei vornehmen Zechbrüderschaften ein, wo er Anstand lernen und sich an den feinen Manieren und an der geistreichen Unterhaltung bilden soll. Der Alte macht im Zechen und Sichbetrinken erfreuliche Fortschritte. Bald trinkt er die feinsten Wüstlinge unter den Tisch; lärmt und prügelt die Symposien der Edeljünglinge aus den vornehmsten Familien, ihre Orgien vom besten Tone, zu den schönsten Bauernschlägereien in dunstigen Schenkstuben. Seinen Diener Xanthias hat er so meckelnburgisch durchgedroschen, dass derselbe eben dem Chor sein Leid auseinandersetzt, als der muntere Alte, nun ein Ausbund von anständigster Betrunkenheit, eine Fackel in der Hand, mit einer Flötenspielerin tänzelnd und singend hereinhüpft. „Platz gemacht!“ jubelt er, den durchgebläuten Drängern, die ihn, schuldenhalber, verfolgen, die Feigen zeigend (1330 ff.):

Schurken, ha! Mit dieser Fackel
Röst' ich euch zu Gründlingen!
Chorführer. Wahrhaftig morgen sollst du gleich uns Allen hier
Dafür die Busse leisten, thätst du noch so jung;
Denn allzumal dich vorzuladen kommen wir.
Philokleon. Trari, Trara! Vorladen — mich?
Mit eurem alten Plunder!
Auch nicht hören mag ich mehr vom Richter,
Merkt's euch! O pfui doch, pfui doch!

(auf die Dirne zeigend)
Die gefällt mir! Fort du Stimmtopf!
Gehst du nicht sogleich? Wo ist noch
Ein Gerichtsmann? Weg mit ihm!

Der alte Bruder-Liederlich, ein Jubelgreis wüster Völlerei, schwebt auf dem Gipfel komischer Luststimmung, die aber des Dichters poetische Absicht in ihr Gegentheil taumelt: in den tiefsten Ernst, den sein bakchisch-satyrischer Vexirspiegel dem Zuschauer-Demos zuwirft, und in dessen phantastischem, aus einem Kleon-Narren und Richter-Tropf zu einem neumodischen Altgecken verliederlichten und verjunkerten Ebenbilde entgegenblitzt, anscheinend im heitersten Lichte komischer Lust, dessen Nachbild aber, das auf dem Grunde des Zuschauer-Gewissens zurückbleibt, eine ganz andere Lehre spiegelt; in eine Nachstimmung ausklingen soll, der tragischen verwandt; den Nachgeschmack zurücklassen soll, den ein Körnchen von dem Wurmsamen erregt, den Hamlet's Vexir-Drama den Oheim-König schmecken lässt und womit er dessen Gewissen schärft. Philokleon's Wonnedusel, des schamlosen alten Wüstlings, ist das „Sauwohlseyn," nicht im Sinne der dafür schwärmenden Schulästhetik, als bestände darin das Wesen und der höchste Zweck dieser Komik selber. Eitel Aberwitz! Das „Kanibalische" des Sauwohlseyns, darauf liegt der Accent, das ist Wesenspunkt, innerste Absicht; dahin zielt des Dichters tiefbesonnene, keusche, weisheitvolle Komödienkunst. Zielt dahin, nicht darauf deutend mit moralisirendem Zeigefinger; sondern diese Absicht dramatisch verbeispielend und gestaltend; schönbildlich, paradeigmatisch; indem des Dichters Kunst den Seligkeitstaumel wüster Lust in der schärfsten Beleuchtung, im hellsten Brillantfeuer gleichsam strahlen lässt, woraus das Gegenbild der wahren, reinen, der ethischen Glückseligkeit, von selbst hervorleuchtet, die Aristoteles in seiner Sittenlehre aus dem Tugendbegriff als höchste Lust eines weisen tugendhaften Wandels entwickelt, und die der komische Dichter durch parodirende Contrastwirkungen phantasmagorisch hindurchscheinen lässt.

Der Schluss sprüht von Fulgurationen eines unerreichbaren komischen Witzes: dass z. B. der Heliastenchor seinen Genossen in einem solchen Zustande vor Gericht laden kommt. Dass der auf Processe sonst verpichte Spruchrichter nun als Verklagter von

seinen eigenen Collegen vor die Schranken gefordert wird. Dass der Alte sie auslacht, schäckernd im Wonnerausch mit der Dirne; zugleich aber in den phallischen Witzen Streiflichter auf die Wirthschaft der vornehmen Liederlichkeit fallen lässt. Es ist die komische Nemesis, die den Sohn, den Bdelykleon, ereilt, der den Alten in die Mysterien der neumodischen Bildung eingeweiht, und ihm nun zuruft:

He, he, du grauer Faselhans, du Dirnenbock!

Wie Kläger, Zeugen, nun in Schaaren auf den alten Schwiemel eindringen; Bdelykleon sie beschwichtigt, Bürgschaft leistet; der Alte dem geprügelten Gläubiger die vergnüglichsten Anekdoten und lustigsten Märchen um den Mund streicht, und dessen Klageforderung nicht zu Worte kommen lässt. Bdelykleon, in Verzweiflung den Alten huckepack nimmt, um ihn in's Haus zu tragen; dieser aber, auch noch aufgehockt und von den Schultern des Sohnes herab, seine schnackischen Geschichtchen weiter erzählt und, von dem scheltenden Sohn unterbrochen, gleich wieder seine wunderschönen Anekdoten aufnimmt. Welche Komödie in der Welt kann ein solches Schmuckkästchen voll Juwelen unbezahlbarer Komik blitzen lassen? Bleibt der Alte etwa nun im Hause? Sein toller Humor spränge dem Tode selber aus dem Netz. Da kommt er wieder zu allerletzt mit Tänzen aus Thespis' Zeiten herangetänzelt und hereingeschwenkt mit einem schwungvoll altfränkischen Hopser (1485 ff.):

Nun dreht sich unserer Hüfte Gelenk
Und kreiselt behend in der Pfanne.

Zum Wetttanze herausfordernd aus den Zuschauern, wovon schon gemeldet, die jüngsten Tragiker, die Karkiniten, das ganze Krabbengeschlecht des alten Tragödiendichters Karkinos; bis die tolle Lust auch dem Chor in die dürren Beine fährt, der mit den kühnsten Sprüngen sich dem Ballet anschliesst und den Auskehr tanzt; eine unerhörte Neuerung, denn:

Bis heute ward ja noch nie gewagt das Wagestück,
Dass Einer den komischen Chor zum Tanze liess hinausziehn.

Den lustigen Anekdoten des alten Tausendsasa mag noch die marktläufige vom kranken Bischof das letzte Licht aufsetzen; je-

nem Bischof, den alle Aerzte aufgegeben und sein Affe von einem tödtlichen Geschwür heilte, das in Folge eines herzhaften Auflachens platzte, als der Todkranke seinen Affen vor dem Spiegel in vollem Bischofs-Ornat erblickte. Bei dem allgemeinen Ueberseitbringen der Habseligkeiten hatte der Affe die Pontificalia erwischt und angezogen. Wenn der attische Theater-Demos beim Anblick seines Ebenbildes auf der Bühne, seines Affen, und mit einem solchen „Affen," von seinem Gebresten, trotz Lachen, nicht genas, wie unser Bischof; ja dann war er freilich rettungslos verloren und werth, dass er zu Grunde ging. Der Affe in des Dichters Spiegel hatte seine Schuldigkeit gethan. Ueber das Urtheil A. W. Schlegels [1], der die Wespen für Aristophanes' schwächste Komödie erklärt, hätte sich der Bischof, nach der Genesung, wieder krank gelacht.

Der Friede (*Εἰρήνη*) Ol. 89, 4=421 an den grossen Dionysien unter dem Archon Alkaios aufgeführt. Aristophanes erhielt den zweiten, Eupolis mit den Schmarotzern den ersten, die Phratoren des Leukon den dritten Preis. Etwa acht Monate vor der Aufführung des Friedens war Kleon in der Schlacht von Amphipolis gefallen. Sein Tod hatte die Kriegslage für Athen verschlimmert. Mehrere Bundesstaaten waren abgefallen. Die Kriegsnoth war auf's Höchste gestiegen. Ein Friedensschluss schien das einzige Rettungsmittel. Aristophanes brachte den Antrag in seiner Komödie vor's Volk. Der Antrag ging durch. Bald nach der Aufführung kam ein Friedensabschluss mit Sparta auf fünfzig Jahre zu Stande [2], der aber eben so spurlos verschwand, ähnlich wie Aristophanes' Friedensgöttin, in der zweiten Hälfte des Stückes, dem Dichter und seinem Trygäos abhanden kommt; Niemand erfährt, wohin sie gerathen und was aus ihr geworden. Bis dahin aber ist diese Komödie das grösste Wunderwerk grossartiger Komik. Die Kühnheit der Erfindung und gleichwohl diese für den gemeinsten Volksverstand fassliche Symbolik ist wahrhaft staunenswürdig. Unbegreiflich und ganz wunderbar die Sparsamkeit, der Lakonismus gleichsam des Farbenauftrags bei der kolossalen Wirkung. Die sinnbildlichen Grotesken gigantisch ungeschlacht, eine wahre trygodische Hefenmalerei, aber von der

1) Vorles. I. S. 311. — 2) Thukyd. V, 16.

lachendsten Farbengluth und Durchsichtigkeit des Tons; eine Rhyparographie, eine Schmutz- und Kothmalerei im Phidias-Styl. Was lässt sich gemein-Grandioseres, niedrig-Erhabeneres erdenken, als eine Mistkäfer-Himmelfahrt, die zugleich eine, nach der Friedensgöttin von einem attischen Bauer, Trygäos, angetretene Brautfahrt. Geradeswegs vom Schweinestall in den Himmel, in den Götter-Olymp. Jenen stellt uns gleich die Eingangs-Scene vor Augen und Nase, und vor letztere so unumwunden, dass einer der Knechte, der das Futter für den Riesenkäfer, Trygäos' Himmelsrösslein von Grösse eines Bukephalos, im Backtrog knetet, sich an die Zuschauer mit der dringenden Bitte wendet (20 ff.):

Ihr, wenn es Einer weiss, der sage mir's,
Wo man sich Nasen ohne Löcher kaufen kann.

Aber Käfer und Futterpillen sind Verbildlichungen der Ländlichkeit und ihres Feldsegens. Waren dem Aegypter doch beide desshalb heilige Symbole der Fruchtbarkeit und des Naturlebens, deren reale Gegenständlichkeit von so manchem feinen und hübschen Stadtnäschen aufgesucht wird, das nicht so ekel ist, wie der Leibbäcker von Trygäos' Käfer. Solchen Vorrechtes erfreut sich aber auch nur die Aristophanische Komödie, die, in ihrer ewigen Beziehung auf die grössten Gedanken und Anschauungen, ideal und geistig durch und durch, das Gemeinste adelt, und die Heiligkeit und Schönheit erhabener Vernunftzwecke durch das Niedrigste, Schmutzigste, leuchten lässt.

Wie in den Acharnern der Landmann Dikäopolis mit den Spartern auf eigene Hand Frieden schliesst, so will hier der Weinbauer, Trygäos, durch einen vom Himmel selbsteigen herabgeholten Frieden Hellas retten. Mit welchen hochschwebenden Parodien, waghälsigen Spässen, käfermistischen Himmelfahrtswitzen, schwingt sich Trygäos in die Lüfte! Schon das Besteigen des gepanzerten Flügelrosses zum Luftritt giebt ein köstliches Scenenbild (82 ff.):

Trygäos. Nur sacht, nur sacht, mein Käfer, gemach!
Nicht stürme mir allzu trotzig dahin,
Nicht schnaube so toll, ich beschwöre dich, Wurm! . . .
Knecht. O Gebieter und Herr, wie bist du verrückt! . . .
Trygäos. Hoch flieg' ich empor, den Hellenen zum Heil:

So verwegen, so neu ist, was ich ersann. . . .

.

Knecht. Bei Gott, so lang ich lebe, thust du solches nicht!
Trygäos. Es ist einmal nicht anders.
(Er steigt höher.)

Der Knecht ruft die beiden Töchterchen des Trygäos herbei. Der drollig weinerliche Abschied des einen der Töchterlein bewegt sich in der lustigsten Parallele des väterlichen Luftritts mit dem von Euripides' Bellerophon auf dem Pegasos (135ff.):

Das Töchterchen. O hättest du lieber angeschirrt den Pegasus!
So schienst du doch den Göttern etwas tragischer.
Trygäos. Da braucht' ich doppelt Futter ja, du thöricht Kind. —

Wie so? erfährt man in unserer Komödie, die eine Nase hat, wie Trygäos' Knecht sich wünscht.

Das Töchterchen. Nur Eines beachte, dass du nicht im Schwindel dort
Hinunterfällst, und hinkend dann dem Euripides
Den Stoff zu Märchen bietest und zum Trauerspiel. ...

Nun beim Aufsteigen seine Unterhaltung mit dem Käfer; sein Schreck beim Hinabschauen, als er Einen im Pyräeus sitzen sieht, in einer Stellung, die den Käfer zur Niederlassung reizt, den Reiter zum Phaeton, und ganz Hellas zur Beute neuer Kriegsdrangsale machen könnte. Von dieser Angst kaum befreit, muss er dem Maschinenmeister zurufen:

Wie graut mir! Wehe! Nicht im Scherze red' ich so,
Maschinenmeister, habe ja recht Acht auf mich!

Der Dichter sitzt so sicher und sattelfest auf seinem phantastisch-symbolischen Ideen-Luftross, dass ihn die Illusionsstörung nicht schwindelig macht, und desshalb auch nicht sein Publicum. Mittlerweile wird der Olympos mit den himmlischen Wohnungen sichtbar. Hier aber hausen gegenwärtig nur zwei wüste Riesen-Gesellen: der Krieg mit seinem Knechte, dem Tumult. Die Götter haben sich hinter den Luftäther zurückgezogen, um den Krieg schalten und walten zu lassen nach Belieben. Hermes allein ist als Thürhüter zurückgeblieben. Kein Kettenhund, nicht der gröbste Portier, schnaubt einen Fremden so wüthend an, wie

Hermes den Trygäos. Ein guter Schinken besänftigt den Himmelswächter. Er giebt nun die erwünschte Auskunft: Die Friedensgöttin (Εἰρήνη) liegt in einem Abgrund unter einem Steinhaufen begraben. Krieg (Πόλεμος) ist eben im Begriffe, die hellenischen Städte in einem Mörser zu zerstampfen. Als Mörserkeule gebraucht er hellenische Feldherren. Die am besten stampften, Kleon und der Spartaner-Feldherr Brasidas, sind leider Beide todt. Der Knecht Tumult (Κύδοιμος), der sie holen ging, kommt mit leeren Händen zurück. Krieg geht hinein, einen neuen Stössel suchen. Die Zwischenzeit benutzt Trygäos, um, mit Hülfe herbeigerufener Lastzieher, die verschüttete Friedensgöttin emporzuwinden (296ff.):

Ihr Feldbesteller, Krämer, ihr Beflissenen
Der Kunst, des Handwerks, Schutzgenossen, Fremdlinge,
Ihr Inselmänner, kommt heran, kommt alles Volk!
Ungesäumt ergreift die Hacken, nehmt Hebebaum und Strick!
Nun gelingt's uns, wir erhaschen einen Trunk vom guten Geist!

Er meint den Trunk ungemischten Weines, nach Tische zu Ehren des „guten Geistes" (Dionysos), worauf auch Schiller's: „Dieses Glas dem guten Geist," hinzielt. Auf Trygäos' Heranruf tritt der Chor in die Orchestra. Während Trygäos' Luftreise hatte ein Scenenwechsel stattgefunden; sein Bauernhof sich in eine Olympos-Decoration verwandelt. Aus Olympischen Höhen ruft Trygäos den Chor herbei. Sofort hält derselbe denn auch seine Parodos in die Orchestra, als ob diese in gleicher Ebene mit dem Olympos läge. Vor dem Gesetze der phantastischen Ideen-Komik ist Alles gleich: Zeit, Raum, Perspective. Hat sich Raphael, bei der Himmelfahrt der Sixtinischen Madonna, an eine Perspective gekehrt? Und ist doch keine Komödie: und ein Wunder der Farbenkunst! Die Figuren auf diesem Bilde erscheinen uns so, als ständen wir mitten unter ihnen, in den Wolken.

Der Chor, von attischen Landleuten gebildet, im Verein mit den symbolischen Gestalten der Bundesstädte und der kriegführenden hellenischen Völker, begiebt sich an die Arbeit (458ff.):

Chor. Frisch, greifet an, ihr alle! Zieht die Taue, zieht!
(Der Chor zieht an den Tauen, die durch die Orchestra hin bis in den Abgrund reichen, um die Friedensgöttin heraufzuheben, unter gegenseitigem Zurufen.)

Hermes. Ho heia!
Chor. Heia frisch!
Hermes. Ho heia!
Chor. Heia frisch!
Hermes. Ho heia! Ho heia!
Trygäos. Sie ziehen ja ganz ungleich an den Tau'n.
(Zu den Böotiern, die sich seitwärts gestellt haben)
Greift an mit einander! O sträubt euch nicht!
Bald sollt ihr es büssen, Böotier.
Hermes. Heia nun!
Trygäos. Heia ho! . . .
Hermes. Auch Argos' Söhne ziehen hier schon lange nicht. . . .
Chor. Auch dort die Megarer schaffen nichts. . . .
Trygäos. Wir fördern nichts, o Männer, auf, einmüthig gehn
Wir alle wieder mit vereinter Kraft an's Werk!
(Alle fassen wieder an.)
Hermes. Ho heia!
Trygäos. Heia ho!
Hermes. Ho heia!
Trygäos. Ho bei Zeus!
Hermes. Ho heia! Ho heia!
Trygäos. Abscheulich ist's,
Die hier zieh'n an, die ziehen zurück!
Bald fühlt ihr die Faust, ihr Argeier!
Hermes. Heia nun!
Trygäos. Heia ho!
Chor. Böswillige giebt's in unsern Reih'n.
Trygäos. Auf ihr denn, die voll Sehnsuchtsschmerz
Nach dem Frieden verlangt, zieht mannhaft, zieht!
Chor. Doch stören so viele das Werk hier.
Trygäos. Ihr Megarer, scheeret euch zum Geier fort! . . .
Chor. Auf, Männer, schaffen wir allein das Werk, wir Landbesteller.
(Der Chor — die attischen Landleute fassen allein die Taue, ein sinnvoller Fingerzeig.)
Hermes. Schon geht es, wenn *ihr* zieht nur, viel besser, traun, ihr Männer!
Chor. Schon geht es, meint er; alle denn greift an und schaffet wacker!
Hermes. Fürwahr, die *Bauern ziehen sie heraus, und weiter Niemand!*
Chor. Frisch auf! All' auf!
Schon ist die Göttin nahe.
Nicht nachgelassen jetzo, nein,
Mannhafter nur euch angestrengt!
Schon ist es uns gelungen!

(Die **Friedensgöttin** [Eirene] steigt aus der Tiefe, mit ihr die Gestalten der **Fruchtgöttin** [Opora][1]) und **Festfeier** [Theoria].

Ho heia nun! Ho heia rings!
Ho heia, heia, heia, heia!
Ho heia, heia rings!

In der gesammten Komödienwelt möchte wohl kaum eine ähnliche Scene sich finden lassen. Einer Analogie von diesem symbolischen Witze politischer Ideengestaltung begegnen wir vielleicht nur in Swifts grossen satirischen Staatsschriften und, auf dem Gebiete der zeichnenden Kunst, doch schon mit überwiegender Illustration der bis zum Tragischen grauenvollen Sittenverderbniss: bei Hogarth.

Trygäos. O hehre Traubenspenderin, wie grüss' ich dich!
Wo nehm' ich's her, das Zehntausendfuderwort,
Um dich zu grüssen? Denn ich habe keins daheim.
Opora, Heil dir! Sey gegrüsst Theoria!
Welch' lieblich Antlitz hast du doch, Theoria!
Wie duftest du, wie lieblich, bis in's Herz hinein,
So wonnig süss, wie Waffenruh und Nardenöl!
Hermes. Und wahrlich gar nicht einem Kriegstornister gleich.
Chor. Pfui vor des eklen Söldlings eklem Kriegsgepäck!
Da duftet's ja nach Zwiebelessigrülpsen nur,
Und hier nach Aernte, Lustgelag, Dionysosfest,
Schalmei'n, Tragödien, Sophokles, Krammtsvögelchen,
Nach Verschen aus Euripides —
Trygäos. Das büssest du,
Die Göttin so zu lästern! Denn sie labt gewiss
Den Dichter nicht mit seinen Anwaltsrednerei'n.
Chor. Weinschläuche, Epheu, Lämmerblöken auf der Trift,
Geschürzten Frauen, eilen auf das Feld hinaus,
Betrunkenen Dirnen, umgestürztem Trinkgeschirr,
Und vielem andern Guten. . . .

Fürwahr alle Bundesstädte und Provinzen stimmen in den Ruhmes-Päan ein, womit der Chor in der bereits erörterten Parabase dieser Komödie den nicht hoch genug zu preisenden Dichter verherrlicht.

Das Alles ist so gewaltig, von solcher Fülle, Pracht und Meisterschaft in schwungvoll komischer Erfindung und sprudeln-

1) Ὀπώρα „Fruchtzeit," zwischen Aufgang des Hundssterns und des Arkturus.

dem Witz, dass vielleicht aus diesem Grunde allein die zweite Hälfte der Komödie sich nicht auf der Höhe der ersten behaupten konnte. Die zweite Hälfte, im Vergleich zur ersten, nimmt sich aus, wie ein schönes Weib, das wir in der üppigen Blüthe ihrer Reize kannten und liebten, und als Grossmutter wieder finden. Trygäos hat sich mit Opora und Theoria in sein Gehöft niedergelassen. Das Vorgefallene ist wie ein Traum zerstiebt; von der Friedensgöttin, wie schon erwähnt, nichts zu sehen, als läge sie wieder verschüttet im Abgrund begraben. Das Friedensfest, das der Chor mit Gesängen und Opfern feiert, ist von ermüdender Umständlichkeit; für uns mindestens, und wird es noch mehr durch den Abstich gegen die ergötzliche Scene, die vorhergeht, wo Trygäos die Theoria (Festfeier) den auf den vordersten Sitzreihen oder Thronsesseln zuschauenden Prytanen zuführen lässt. Nach der zweiten Parabase mischt der Schluss kunterbunt noch eine oder andere parodirte Tagesfigur ein, wie den Priester Hierokles von der Kriegspartei, der als Lügenprophet verspottet wird. Nicht viel anregender wirkt die Scene, wo die Künste des Friedens und des Krieges in Contrast gestellt werden (1191 ff); obschon voll Kernwitze und saftiger Spässe. So z. B. die Verwendung des Panzers und Kriegshelms zu Friedens-Gefässen, dem ähnlich, wozu auf Hogarth's Blatt, „die Komödienprobe," der Affe sich des Helms von Alexander dem Grossen bedient. Schliesslich behält Trygäos das Beste für sich; er führt die Opora als Braut heim; der Winzer die Göttin Fruchtbarkeit. Aus ihrem Füllhorn schüttet der Dichter noch herrliche Einfälle, die zu den erfindsam lustigsten Situations-Contrasten reifen und schwellen. Z. B. der Festgesang der Knaben (1270 ff.), wovon der Eine mit einem Kriegsvers beginnt, den Trygäos sogleich wie einen brennenden Plunder, dem ein unvorsichtiger Junge mit dem Lichte zu nahe gekommen, erschrocken austritt, und dann über den Jungen herfährt. Mit dem Knaben geht aber die kriegerische Zunge durch; er singt weiter von Lanzen, Schilden und Kriegsjammergeheul und genabelten Tartschen:

Trygäos. — Du heulst noch, beim Dionysos
Singst du von Jammergeheul, und genabeltem Jammer!
Knabe. Doch was soll ich denn singen?
Trygäos. „Also schmausten die Männer am Stierfleisch" — — —

Der Knabe stimmt das Lied vom Stierfleisch an, aber der nächste Vers lautet schon: „Alle der Mahlzeit müde, behelmten sich:“

Trygäos. Lustig mit Wein wohl.
Knabe. „Strömten hinaus zu den Thoren und endlos tobte der Kriegslärm.“
Trygäos. Dass dich der Henker, Bube, dich sammt dem Krieg —!
Du singst nichts als Kriege. Wem gehörst du denn?
Knabe. Ich?
Trygäos. Allerdings du!
Knabe. Bin der Sohn des Lamachos.

Trygäos lacht laut auf; wie denn erst sein Publicum! Die Uebersetzer lassen ihn wenigstens laut auflachen: Donner und Droysen. Aristophanes' Trygäos ruft *αἰβοῖ*, was mehr ein Schnalzlaut überraschten Unwillens: Holla Jüngelchen! Die Hahaha-Laune ist nicht die des Trygäos. Das Theater bricht in schallendes Gelächter aus, um so schallender, als Trygäos sich das Lamachos-Söhnchen mit unwirrschem Missblick ansehen mag. Doch es sey darum (1291 ff.):

Trygäos. Ha, ha, ha! (oder wie Droysen übersetzt: „hahahaha!“)
Wahrlich, ein seltsames Wunder erschien mir's, wärst du der Sohn nicht
Eines dem Kampfe so holden und kampfwuthathmenden Vaters.
Auf, packe dich, den Lanzenträgern singe das!
(Der Sohn des Lamachos ab.)
Wo steckt mir denn das Söhnchen des Kleonymos?[1] Wohl weiss ich doch, du
Singst nicht von Händeln, du, des klugen Vaters Sohn. . . .

Unvergleichlich! Des Aristophanischen Gottes voll, wie nur sein Bestes; dennoch aber disjecta membra. Die Komödie liegt zerbrochen da, wie der Sonnenwagen mit dem gestürzten Phaeton. Euripides mochte sich vor Schadenfreude die Hände gerieben haben in die Seele seines verspotteten Bellerophon, der, vom Pegasos herabgeworfen, mit lahmer Hüfte davonhinkt. Kein viel besseres Ende nimmt Trygäos, der Käfer-Bellerophon, mit der Komödie: beide lahmen zuletzt davon; Trygäos freilich mit seiner

1) Der den Schild in der Schlacht wegwarf und davon lief.

schmuckgebadeten Opora, begleitet vom Hochzeitsliede seiner ländlichen Chorgenossen.

Die Gelehrten wollen „die Mängel an fester Consequenz und Steigerung des Effects“ durch Annahme einer späten Umarbeitung, einer doppelten Friedens-Komödie, kurz durch Voraussetzungen erklären, die Alles, nur nicht den Abfall der zweiten Hälfte in diesem „Frieden“ gegen dessen erste erklären. Eratosthenes, Krates, zwei Alexandrinische Grammatiker, sprechen wohl von einem andern Frieden, die Folgerungen jedoch, die Droysen [1]) daraus zieht, sind gezogene Nieten.

Auf eine noch nicht rein geklitterte Stelle in dieser Komödie wollen wir noch hindeuten. In der Opferscene fordert Trygäos den Knecht auf, Gerstensamen unter das Volk (die Zuschauer) zu werfen. Es geschieht. Darauf meint Trygäos (966): „Die Frauen erhielten keinen (*οὐχ αἱ γυναῖκες γ᾽ ἔλαβον*). Das scheint für Anwesenheit der Frauen in der Komödie zu sprechen. Wie gewandt sich die Uebersetzer durch die Scheeren-Klippen der zweierlei Auslegungen schlängeln; beide Uebersetzer, Donner und Droysen! Ersterer verdeutscht schlechtweg: „Die Frauen erhielten keinen?“ Was sich als berichtigende Entgegnung auf die Worte des Knechtes deuten lässt: „Von allen diesen Zuschauern, so viel deren hier sitzen, ist keiner, der nicht etwas von der Opfer-Gerste abbekommen“ (*τούτων ὅσοιπερ εἰσὶ τῶν θεωμένων οὐκ ἔστιν οὐδεὶς ὅστις οὐ κριθὴν ἔχει*). Keiner sagst du? So haben denn die Frauen nichts abbekommen, weil sie eben nicht anwesend sind. Die Partikel *γε* (*γ᾽ ἔλαβον*) löst Donner in das Fragezeichen auf. Droysen drückt die Partikel durch „also“ aus und zugleich fragweis: „Erhielten also die Frauen keinen?“ Da die „Herren Zuschauer“ (*ὅσοιπερ*) blos welchen abgekriegt, und die Frauen nicht im Theater anwesend. Trotzdem scheint uns die Stelle doch noch eine offene Frage, weil der Witz nicht ganz in's Schwarze trifft, wenn Trygäos auf die Bemerkung des Knechtes: Alle männlichen Zuschauer hätten davon bekommen, einwendet: Aber die Frauen nichts, weil sie zu Hause sind und nicht unter den Zuschauern sich befinden. Da versteht es sich von selbst, dass sie nichts erhalten konnten. Trygäos' Gegenbemer-

1) a. a. O. I, 12.

kung wäre somit vom Zaune gebrochen, blos um eine Unanständigkeit anzubringen. Dergleichen Gersten-Witz scheint uns nicht vom ächten Aristophanischen Schrot und Korn. Warum sollten die Frauen nicht ausnahmsweise die Komödie haben besuchen dürfen; je nach Beschaffenheit derselben? Gerade diese Friedensfeier-Komödie möchte eine solche Komödie gewesen seyn können; um so mehr, als sie zu den für Frauen weniger anstössigen gehört.

Die Vögel (Ὄρνιθες) Ol. 91, 3=414. An den grossen Dionysien unter Archon Chabrias aufgeführt. Aristophanes erhielt den zweiten, Ameipsias mit den Komasten, den ersten, Phrynichos mit dem Monotropos den dritten Preis.[1])

Die Vögel sind in gewissem Betracht eine Ausnahms-Komödie, die sich von allen andern des Aristophanes in Idee und Richtung unterscheidet. Jede derselben hat ihren festen Mittelpunkt in den innern Zuständen des attischen Gemeinwesens. Sie alle bringen die Verkehrtheiten und Verderbnisse in den verschiedenen einzelnen Staatsfactoren, Verwaltung, Rechtspflege, Kunst, Wissenschaft, der Reihe nach in den Schmelz- und Glühofen des läuternden Gelächters. Immer ist es ein bestimmtes von einem chronischen Leiden ergriffenes Organ, gegen welches je eine der zehn andern Komödien ihre wirksamsten Mittel in Anwendung bringt: gründliche Blutreinigung, Milzausfegung und Erschütterung des Zwerchfells. Im Ganzen fühlte sich der alte Knabe, Demos, noch wohl und munter; und weil ihm die Cur gut bekommt, lässt sich der leichtsinnige, lebenslustige Krückenstösser sein organisches Gebresten nicht sonderlich anfechten, und lebt wohlgemuth darauf los; begeht einen Diätfehler nach dem andern und schlägt dem Arzt ein Schnippchen. Umsonst stellt ihm dieser, wenn er eine vernünftige Lebensordnung einhält, völlige Wiedergenesung, ja Wiedergeburt, Verjüngung in Aussicht. Wie durch bösen Zauber von seinem politischen, sophistischen und poetischen Circen behext, lacht der alte Sünder seinem Arzt in's Gesicht und meint, dieses Lachen bekomme ihm besser, als alle Arzeney. Bis endlich der ganze Organismus ergriffen ist; bis jener Giftkeim, der ihm, noch von den Perserkriegen her, in

1) Arg. Av. I. p. 142. Dind. Schol. Av. 998.

den Knochen sitzt, und dessen Umsichgreifen die Quacksalber blos vertuscht und überpflastert hatten, nun auch Blut und Säfte entzündet, durch alle Adern und Eingeweide sein verzehrendes Feuer jagt, und um so zerstörender wirkt, als dieser Giftstoff unserem Demos in der Blüthe und Fülle seiner jugendlichen Mannskraft von den asiatischen Barbaren, zur Zeit der Befreiungskriege, in's Blut geflösst ward. Aber auch desshalb bricht die Folgewirkung so verderblich aus, weil das eingesogene Gift mit der Natur und dem Wesen des davon Ergriffenen im feindseligsten Gegensatze steht. Denn dieses Wesen, worauf fanden wir es gestellt? Auf vollkommene Ausbildung des Staatskörpers zu einer harmonisch-schönen, sittlich-freien Individualität; zu einem schön gegliederten und musisch beseelten Volksorganismus, einem Gemeinwesen, worin der Einzelne das verkörperte Abbild des Stammes- und Nationalitäts-Ideals, und das Ganze wieder das schöne Ebenmaass einer vollendeten Persönlichkeit darstellt. Dieses Ideal schwebte unserem Poeten nicht als Phantasiegebilde vor: er sah es in den grossen Gestalten, in den Heroen der Perserkriege, in dem Marathonischen Heldenthum verwirklicht. Der geschichtliche Missionszweck dieses Volkswesens und Ideals lässt sich daher auch in die Aufgabe zusammenfassen: in einer Staats- und Volksindividualität für alle Folgegeschlechter ein Urbild gleichsam, wie ein Kunstwerk, aufzustellen, dessen Mustergültigkeit nur aus jener höchsten Göttergabe hervorsprossen konnte: aus einem vollkommenen, vor allen Völkern diesem Volksgenie verliehenen Schönheits- und Maassgefühl. Klima, Bodengestaltung, der bestimmt umschriebene, jeglichem Hellenenstamme zugemessene Gebietsantheil, Alles stand mit dieser schönen Selbstgestaltung zu freimenschlichen Staatsgebilden und Persönlichkeiten im Einklang. Als der feindlichste Gegensatz hiezu erwies sich uns das Perserthum. Wie bei den Hellenen das schöne Maass sich als die Beglaubigung ihrer Mission zur Weltbefreiung und Weltcultur hervorthat; so ist die Maasslosigkeit, die Niederwerfung aller, die Willkür des Alleingebieters hemmenden Schranken das Feldgeschrei des dazumal in dem persischen Despotismus incarnirten Barbarenthums. Dieser orientalische, dem hellenischem Ansiedelungs-, Anpflanzungs- und Staatengestaltungs-Genie entgegengesetzte Hang tritt in seiner wüstesten Unform als nomadischer Trieb auf, als jenes wilde,

in's Unbegrenzte hinausstrebende Völkerschweifen, jener heimathlose Fernentrieb, der, je nach den Massen und Schaaren, die er ergreift, als Eroberungs-, Völkerwanderungs- oder als Abenteuer-Geist epidemisch die Welt überzieht, um dann, so Gott will, und nach Jahrhunderten verfinsternder Barbarei, von dem Culturgeiste bewältigt, sich zu neuen Völkerformen und Staatenbildungen zu gestalten. Das Hellenische und Orientalische, der plastische Culturgeist und der nomadische Abenteuertrieb, das Classische und Romantische, sind verschiedene Bezeichnungsformen derselben Gegensätze. Fernentrieb, Sichaufgeben an die Fremde, Selbstentfremdung, Abenteurerhang, wechseln, je nach Stimmungen und Objecten, ihre Weisen. Als Gefühlsstimmung löst sich dieser Trieb in Sehnsucht auf; als Kunststimmung ist er das Romantische, das Unbestimmte, Ahnungsvolle; als philosophische Geistesstimmung das Transcendente. Auf's Praktische und Zweckhafte gerichtet, geräth solcher Hang durch sein Hinausstreben aus sich selbst und unbezwingliches Selbstentfremdungsgelüste, seine Unstätigkeit und Zerfahrenheit, mit seinem eigenen auf einen bestimmten Zweck gerichteten Trachten in Widerspruch, und wird zum abenteuerischen Schwindelgeiste, zur Phantasterei, zur Projectenmacherei, zur Chimäre. Und zu dieser bösen Saat hat sich der unheilvolle, von den Perserkriegen dem hellenischen Volksgeist mitgetheilte Giftkeim entwickelt. Der heimathentfremdete Eroberungs-Schwindel-Geist ist über den attischen Demos gekommen. Die Expeditions-Projectenmacherei, der Xerxes-Taumel hat sich seiner bemächtigt; die Phantasterei der Raubzugs-Abenteuerfahrten, die Insel- und Länderunterjochungs-Chimäre. Und Aristophanes' Vögel sind die Komödie dieser Chimäre. Aus dem Trygäos, der auf seinem Ackerdüngungs-Symbole, dem Riesenkäfer, eine Luftreise nach der Götterwohnung unternommen, um von dort seinem geliebten attischen Vaterlande, zum Heil und Segen der heimischen Felder, den Frieden herunterzuholen, ist ein Chimären-Glücksritter geworden, der eine Reise in's Blaue unternimmt, um die Götter selbst in ihrer Aetherburg zu bekriegen, und sie zur Auslieferung, nicht der Friedensgöttin, nein, der wüsten Reisegesellen, Krieg und Tumult, zu zwingen, damit er sie seinem Vaterland auf den Hals schicken könne. Im Weigerungsfalle würde er den Olymp mit seinem Vögelheere stürmen, mit den-

selben Vögeln, in Bezug auf welche Trygäos' Töchterchen, zur Zeit seines Ausflugs nach der Friedensgöttin, ihrem Vater nachgerufen (116 f.):

> Willst du mit Vögeln, verlassend die Deinigen,
> Hoch in die Luft zu den Raben entweichen?

Und siehe da! Sechs Jahre nach dem Frieden, ist Väterchen Trygäos, oder Papa Demos oder wer hinter dem Peisthetäros stecken mag, wirklich mit Vögeln zu den Raben und Geiern entwichen, um gar nicht mehr heimzukehren; sondern eine Vogelstadt in der heimathlosen Luft zu bauen, und darin mit der Göttin Basileia zu hochzeiten, einer Cousine der persischen Basileia, der glückseligen Alleinherrschaft des „grossen Königs"; und um ein Chimärenreich zu gründen, von wo er, nach oben die Götter, und nach unten die Menschen zu beherrschen, in der Lage wäre, als unbeschränkter Gebieter eines beflügelten, windköpfigen Vögelvolkes, das, älter und ehrwürdiger, als die Götter, und mächtiger, als die Menschen, ein unbegrenztes, Götter, Menschen, Erde, Meer und Himmel, das ganze Universum umfassendes Weltreich, das schrankenlose Luftreich, das bodenlose Reich der Chimäre, sein Vaterland nennt.

Nicht als ob besagter Schwindelgeist Papa Demos jetzt plötzlich, wie von ihm angeblasen, ergriffen. Im Gegentheil hatte jener orientalische Peststoff abenteuerlicher Alleinallherrschaft schon in den Unternehmungen des Perikles, als Hegemonie-Schrulle, sich zu regen begonnen; und hatte, gleichzeitig mit der Pest, durch unzweifelhafte Symptome seinen orientalischen Ursprung in dem peloponnesischen Kriege enthüllt. Schon Perikles' Politik war eine Abenteuerer-Politik, die in Alkibiades ihren Liebling und Mignon, in Alexander dem Grossen ihren welthistorischen Helden fand, dessen Epigonen den Untergang von Hellas herbeiführten. Alkibiades' Eroberungszug nach Sikelien glich mehr einem, gegen sein Vaterland unternommenen Freibeuter- und Xerxes-Zuge, als der wohlüberdachten Kriegsexpedition eines attischen Feldherrn im Nutzen seines Landes. Aus Thukydides' und Plutarch's Darstellungen erhellt deutlich, dass die waghalsige Expedition des Alkibiades zugleich eine hochverrätherische war, die darauf abzielte, das eroberte Sikelien zur Operationsbasis gegen sein Vaterland zu machen, um sich

von da aus der Oberherrschaft über Athen und ganz Griechenland zu bemächtigen. Der abenteuerliche Schwindelplan ging dahin, von dem eroberten Sikelien aus, das unter seine Partei- und Hetärie-Genossen als gute Priese vertheilt worden wäre, zunächst Italien, hierauf Karthago zu erobern, dann den Peloponnes zu unterwerfen, um sich zum unumschränkten Herrn und Alleinherrscher von ganz Griechenland zu machen.[1] Von der Vogelperspective seines luftigen, hochfliegenden Planes erblickte schon Alkibiades sein Vaterland, sein Attika, tief unter sich zu einem verächtlich kleinen Gebiete zusammengeschrumpft, in einer Schwindel-Hochflugsstimmung, einem Kukukswolkenheimgefühl, das der Vögel-Chorführer, in der Parabase unserer Komödie, so unsterblichkeitsbewusst, so vogelperspectivisch, so wolkenseglerisch und ätherselig ausspricht, in seiner von obenherunter das Menschengewürm ironisirenden Apostrophe an die „ohnmächtige Brut", die „Eintagsfliegen, zum Fluge zu schwach, traumähnliche Söhne des Jahres."

Nur hat man sich die Expedition nach Sikelien nicht als ein blosses Partei-Project, einen Verschwörungs-Handstreich, ausgeheckt von Alkibiades und seiner Hetärie oder Synomosie, nicht als ein blosses „Zeichen der Zeit" zu denken, wie etwa die Catilinarische Verschwörung. In Athen hatte der Eroberungs- und Oberherrschafts-Schwindelgeist das Volk, den Demos selbst, ergriffen, der, nach Alkibiades' Flucht, das Project mit aller Macht vertrat, und mit dem ganzen Aufgebot seiner Kräfte und Mittel durchzusetzen beeifert war. Andernseits aber scheint uns die Ansicht: Aristophanes' Vögel bezögen sich auf kein bestimmtes Ereigniss, namentlich nicht auf den sikelischen Feldzug, aus einer noch flüchtigeren Würdigung der Zeitlage und einem völligen Verkennen der Aristophanischen Komödie zu entspringen, die wir allenthalben ihren politischen Wurzelgedanken aufs gründlichste entwickeln sehen. Welcher Missverstand, dass eine solche Anschauung, im Handumdrehen, eine Tagesfrage von dieser Tragweite, im Style unserer Aesthetik, mit souverän afterpoetischer Geringschätzung und kunstabstracter Tendenzenscheu hätte vernebeln und verschwebeln können! Aristophanes müsste denn sei-

1) Thukyd. VI, 90.

nem eigenen Genie den Rücken gewandt haben, wie sein Peisthetäros dem Vaterland, um das in der Luft schwebende, „hochpoetische" Schlaraffenland unserer Märchen-Dramatiker und ästhetischen Wiedehopfe aufzusuchen. Er müsste geradezu sich zum Peisthetäros seiner selbst aus dem Stegreif vervogelt haben, und seine durch und durch real-phantastische Komik in eine verschwommene Chimären-Poesie, eine Luftspiegelungs-Wolken-Phantomisterei, kurz in das Kukuksnebelheim Tieckscher Märchen-Ironie zerquirlt und verbrodelt haben. Aristophanes', aus dem frischen Schaum der Tagesströmungen, wie Aphrodite aus Meeresschaum, geborene Komödie sollte sich mit eins in derlei wesenlose Dunstdichtung aufgelöst haben? In eine nebulose Phantastik verloren haben, die den Dusel-Visionen der Betel- und Opiumkäuer ähnlich, deren ausgesogene Mohnköpfe noch nachträglich die langzopfigen chinesischen Kunstphilosophen in kunstphilosophische Formeln umkäuen? Ein offner Blick in Aristophanes' Vögel zeigt uns, dass unser Poet kein solcher Betelkäuer oder Opiumesser war, und auch keine dergleichen Visionen dichtete nach den Formeln einer langgezopften chinesischen Aesthetik; dass er im Gegentheil, nach gewohnter Weise und Kunstmethode, dem in's Nebelhafte, Meteorische und Abenteuerliche verstiegenen Staats- und Volksgeiste dessen leibhaftes Ebenbild zeigte im Demantspiegel seiner objectiven, dem Tagesleben immanenten, aus bestimmten, concreten Ideen gestaltenden Komik.

Zwei Athener, im Greisenalter Beide, erscheinen als Auswanderer in waldiger Felsenwildniss. Ihre Namen sind bezeichnend. Der Führer heisst Rathefreund, Peisthetäros, der Genosse, Hoffegut, Euelpides. Die Namen charakterisiren unübertrefflich die gegenseitige Stellung und Genossenschaft zwischen Planmacher und hoffnungsgläubigem Nachfolger; Projecten-Vorschwindler und dessen Düpe. Die bezeichnendsten Belege zu diesen Namen liefern die geschichtlichen Urkunden des Thukydides und Plutarch. Liest man bei Ersterem [1]) das Verhalten der Parteigenossen zu Alkibiades' Expeditions-Project; die Schilderung des Hoffnungsschwindels, worin sich seine Hetärie, oder heimliche Staatsstreichs-Brüderschaft, in Bezug auf den Erfolg des Feldzuges, wiegte: so

1) VI, 24.

möchte man glauben, Aristophanes habe in Euelpides, seinem Hoffegut, die Gattungsfigur jener hetäristischen Euelpiden; und im Peisthetäros den Rathefreund, ihr Oberhaupt, zeichnen wollen; dem Geiste und Wesen nach, nicht äusserlich, den damals 28jährigen Alkibiades etwa, da er ja seinen Rathefreund hinter eine Greisenmaske versteckt. Denkt man wieder an Plutarch's Worte [1]: Alkibiades habe das Volk überredet, indem er es hoffen liess, während er selbst noch Grösseres erstrebte, so möchte man wieder anzunehmen geneigt seyn: Aristophanes' Euelpides sey die neueste Maskenfigur für den guten alten Demos-Pantalon, besonders wenn man Plutarch's Worte vor Augen hat: Ἀλκιβιάδες τόν τε δῆμον μεγάλα πείσας ἐλπίζειν u. s. w. Als ob Plutarch durch diese Zusammenstellung die beiden Namen von Aristophanes' zwei wunderlichen Käuzen hätte erklären wollen. Erwägt man endlich den Charakter der Aristophanischen Masken-Symbolik, die keine Figur mit der Consequenz unseres Drama's festhält: so wird die Ansicht sich auch wohl hervorwagen dürfen, dass die Parteifigur zugleich in weiterer Bedeutung genommen sey, und auch das Volk den Demos selbst vorstellen könne, die Alkibiades-Partei im ausgedehntesten Sinne. War denn der Demos nicht im Grunde wirklich, besonders in Absicht der sikelischen Expedition, mit seinem Liebling Ein Herz und Eine Seele? Hat das Volk nicht schliesslich immer die Politik seines Herzblatt-Demagogen acceptirt? Kurz war es nicht jederzeit der Euelpides seines Peisthetäros? Und wie viel fehlte denn, dass unser biederer Demos nicht selbst die Basileia vom Himmel für seinen Abgott herunterholte? Dass es nicht geschah, kommt der Gegenpartei, den Oligarchen, in Rechnung, nicht dem Volke. Die Parodie, die Ironie des grossen Komikers erscheint um so ergötzlicher, tiefer, allüberflügelnd, wenn gleichzeitig, wo eben durch Volksbeschluss das Staatsschiff, die Salaminia, zur Vorladung des Hochverräthers war ausgesandt worden, wenn in der Komödie derselbe Euelpides, als treuer Gesinnungsgenosse, seinem Freunde und Führer, Peisthetäros, vertrauensvoll und hoffeselig nachfolgte, während sein im Theater vor ihm dasitzender und ihn auslachender Doppelgänger, Demos-Euelpides, sich gleichsam selbst vor Gericht citirt und mit dem

1) I, 17.

Vorladungsschiff steckbrieflich verfolgt. Wir wären sogar geneigt, dieses Ineinanderspielen und Schillern der Figuren-Bedeutung, das uns schon in den besprochenen Komödien überraschte, auf den Vögel-Chor selbst auszudehnen, und in ihm dieselbe, aber zur Volksmenge vervielfältigte Euelpides-Figur zu erblicken: Alkibiades' Hetärie zum Vögelstaat erweitert; das Athenische Volk, in seinem flüchtigen, luftigen, windköpfigen Vogelwesen, komödirt zu einem Volk von Vögeln; vielleicht wohl gar jene aristokratisch-demagogische Elite Athens, die hochgesippten Alkmäoniden und die zu ihnen haltenden Familiengeschlechter als uradelige Vögel-Haute volée verbildlicht.

Unsere beiden Auswanderer also, mit Führervögeln, Rathefreund mit einer Krähe, Hoffegut mit einer Dohle, suchen ein Utopien, Eldorado, ein Schlaraffenland, wo sie, laut Hoffegut's vertraulicher Eröffnung an die Zuschauer, von den ewigen Rechtshändeln in Athen ausruhen und ihrer Musse leben können; suchen, mit einem Wort, ein ubi bene ibi patria. Wie Hermes im „Plutos“ sagt (1150): „Dort ist die Heimathserde, wo's uns wohl ergeht“ (*πατρὶς γάρ ἐστι πᾶσ' ἵν' ἂν πράττῃ τις εὖ.*) Zuerst wollen sie, aus alter Schwägerschaft, bei Tereus anklopfen, jenem bekannten, in einen Wiedehopf verwandelten Tochtermann des attischen Königs Pandion (46 ff.):

> Und nun zu Tereus ziehn wir aus, dem Wiedehopf;
> Von ihm zu hören wünschen wir, ob irgendwo
> Er solche Stadt auf seinen Flügen je geseh'n.

Zaunschlüpfer kommt herangehüpft, Wiedehopfs Botenläufer und Diener. Gegenseitige unsäglich komische Verblüffungs-Begrüssung, bei welcher dem Hoffegut, vor Schrecken über Zaunschlüpfers grossen Schnabel, etwas Menschliches passirt, was den Zaunschlüpfer nur noch mehr in seiner Angst bestärkt, dass er Menschen, folglich Vogelsteller, vor sich sehe. Die Beiden geben sich für Vögel aus: Hoffegut für den Vogel Zitterherz aus Libya; Rathefreund:

> Ich bin der Hosenk — aus dem goldnen Land.

Darauf meldet sie der Zaunschlüpfer. Tereus-Wiedehopf hat grade die Mauser und erscheint in diesem Negligé. Sie bringen ihre

Frage vor, von wegen der „Wonnestadt.“ Wiedehopf nennt eine am rothen Meer belegen (146f.):

Hoffegut — — — Weh, nur keine Stadt
Am Seegestade, wo die Salaminia
Uns heimzuführen morgen früh aufducken kann.

Wie es denn bei den Vögeln aussehe? Ganz vergnüglich, meint Wiedehopf.

Peisthetäros. Ah, Ah!
Zu stolzer Herrschaft, seh' ich, ist der Vögel Volk,
Zu grosser Macht erkoren, folgt ihr meinem Rath.

Er erklärt sich näher. Anstatt mit offenem Schnabel umherzugaffen und zu schwärmen, sollen die Vögel sich auf ernste, solide Zwecke verlegen, einen Stadtbau in Angriff nehmen — Wo? welche Stadt? — Alberne Wiedehopf-Frage, bei einem Baugrund, wie Luft und Wolken sind! Ein Vogelreich, so weit der Himmel blau ist. Frisch gebaut und befestigt! Von der Wolkenstadt aus beherrscht ihr die Menschen und hungert die Götter aus. — Wie so? — Durch Grenzsperre. „Schliesset Stadt und Luftgebiet ab“, und lasst keinen Opferrauch durch und keinen „Opferschenkelduft“

Wiedehopf. Juchhe! Juchhe!
Bei Schlingen, Netzen, Garnen, bei der Erde Macht,
Solch hübschen Einfall hört' ich nicht mein Leben lang! ...

Wiedehopf beruft die Vögelversammlung. Doch zuvor lockt er sein Gemahl, die in eine Nachtigall verwandelte Prokne, aus dem Gebüsch. So poetisch schön klingt kein Nachtigallenlied aus mondbeglänzten Fliederbüschen, wie dieser Lockeruf des zärtlichen Gatten-Wiedehopfs in der Mauser (210ff.):

Mein trautes Gemahl, auf, banne den Schlaf,
Lass wallen den Strom des geweihten Gesangs,
Den süss hinströmt dein seliger Mund,
Um Itys, ach, mein Söhnchen und deines
Hellstimmigen Klang's aus Tiefen der Brust
Aushauchend den Schmerz!
Klar schwingt sich der Hall durch wankendes Grün
Von dem Ahorn auf zu dem Throne des Zeus,
Wo der Gott mit den goldnen Locken ihm lauscht,
Und, deinem Gesang antwortend, mit Macht
In die Lyra greift und den heiligen Chor

Der Olympier führt:
Und vom seligen Mund, dem unsterblichen, tönt,
Einstimmend mit dir,
Der Olympier göttliche Klage.
(Man hört eine Flöte, die den Nachtigallenton nachahmt.)

Peisthetäros. O König, o Zeus! Welch lieblich Vogelstimmchen das!
Wie füllt der honigsüsse Laut den ganzen Hain!

Euelpides. Du —

Peisthetäros. Was beliebt dir?

Euelpides. Schweige doch!

Peisthetäros. Warum denn das?

Euelpides. Zu neuem Liede rüstet sich der Wiedehopf.

Wiedehopf. Hup hup, wuwu! Hup hup, wuwu!
O kommt, o kommt heran, zu mir, zu mir
Heran, ihr alle meine Mitgefiederten:
Die ihr in reichen Au'n des Landmann's umher,
Ihr Gerstennäscher, schwärmt in ungemessner Zahl,
Und ihr Samenpicker, schnellfliegend Volk
Mit dem anmuthreichen Laute;
Und die in Furchen ihr
Um die Scholle trippelnd, oft so lieblich zwitschert,
Eurer Stimme froh:
Tio, tio, tio, tio, tio, tio, tio, tio!
Und ihr Anderen, in dem Gärtlein, in des Epheus
Rankendem Laub umher, die ihr in Bergen schwärmt,
Im Oleaster nascht, weidet im Artubus;
O fliegt eilig heran, achtend meines Rufs:
Trioto, trioto, totobrinx!
Die ihr im Moor tiefer Bergschluchten euch
Scharfe Stechfliegen schnappt,
Die ihr thaufeuchten Grund
Liebt, umher schwärmend durch Marathons
Liebliche Gefilde!
Komm, buntflügliger Vogel du
Haselhuhn, Haselhuhn!
Und die im Schwarm mit den Lenzhalkyonen
Flattern auf wogendem Schwalle des Meeres,
Eilet heran, zu vernehmen die neueste
Kunde! Berufen wir doch die Geschlechter —
Alle der halsausreckenden Vögel.
Ein alter, ein scharf durchdringender Geist,
Kam, seltsame Plan'
Und seltsames Werk aussinnend für uns.
Kommt zu Rath denn, kommt, ihr alle,
Eilet hierher, eilet hierher!

Torotoro, torotoro, torotinx!
Kikkabau, kikkabau!
Torotoro, toroto, lililinx!

Lässt sich etwas Reizenderes denken? Die goldene Phantasie! Der innige Natursinn! Das Vogelwesen-Verständniss! Das liebevoll in Gottes Creaturen versenkte und ihre Sprache verstehende Dichtergemüth! Ein Vogelweiser Salomo mit Papageno's Lockpfeife und Glockenspiel, der sein Weibchen herbeilockt, sehnsüchtig zärtlich, nachtigallenbräutlich, epithalamisch-minniglich, liebeselig-enthusiastisch. Im Sommernachtstraum regt das Mondelfen-Waldzauberweben, der duftig-holde Menschen-Feengeisterspuk, so arabeskenhaft träumerisch in einander geschlungen und als lieblichstes Naturzauberspiel gauklerisch vergeistigt, — regt Shakspeare's volksromantische Märchenwunderwelt die Seele nicht reizender an, poetisch sinniger, neckisch-anmuthiger, als diese tageslichte, diese plastische Phantasie; als dieser realistisch-helle, staatsallegorische Zeitspuk. Und doch ist für den Griechen dieses allgemein Poetische nur Zierrath, nur Ränderguirlande und Blätterschmuck, nicht Kern, Stamm und Wurzel, nicht Hauptzweck, wozu die Aesthetik des Opium-Dusels das Poetische entleiben und entweltlichen möchte; in Uebereinstimmung mit der Alfanzerei moderner Nebeldichter, die ihr poetisches Genie in dem Maasse für hochbedeutsam und Alles überflügelnd erachten, als es sich baar an wirklichem Lebensgehalt und Lebenswahrheit bekundet; als es in den blauen Dunst der absolut poetischen Tendenzlosigkeit sich verflüchtigt. Gerade so, wie wenn man den Rauch, womit man den betäubten Bienen den Honig abnebelt, schon für diesen selber nehmen wollte; oder wie wenn der Ertrag eines Bergwerks nach den Schwaden geschätzt würde, die sich aus einer Erdgrube entwickeln. Sothane Nibel-Nebeldramatik wäre die einzige Pythia, deren Weissagungen in den Dämpfen beständen, so ihren Sitz bestreichen.

Die Parodos der Vögel kann nicht genug bewundert werden (305ff.):

Euelpides. Huhu, huhu! Was Vögel hier!
Huhu, huhu! Was Amseln hier!
Wie mit Piepen, wie mit Schnattern Alles durcheinander rinnt!

Schneeflockendicht; ein Flattersturm, und als solcher auch auf das Menschenpaar losstürzend mit Schnabel und Krallen. Die beiden Genossen beschilden und bewaffnen sich mit Topf und Bratspiess.

Chor. Hollahoh! Rückt an! den Schnabel senket ein!
Zerre, raufe, stosse, kratze! . . .

Wiedehopf wirft sich den Angreifern entgegen, deckt mit seiner mausernden Brust seine „Stammgenossen", „die Verwandten seines Weibes", und erbittet für sie Gehör. Es wird bewilligt. Peisthetäros lässt sich Urfede schwören, dass er mit unausgehackten Augen sprechen kann, und erregt gleich mit dem ersten Kraftwort: „Die Vögel sind von Haus aus Könige", die grösste Sensation (469):

Und älter ja seyd ihr, früher gezeugt, als Kronos sammt den Titanen.

Rühmten sich die Attiker als Autochthonen, Heimathentsprossene; so sind die Vögel Urwesen, älter als die Erde selber, die mit dem Uranos (Himmel) Götter und Menschen zeugte. Die Belege zu seiner Vogelmythe nimmt Peisthetäros aus den glaubwürdigsten Urkunden: aus Aesop's Fabeln; aus der Schöpfungsgeschichte der Lerche, die, wie in Aesop geschrieben steht, ihren Vater im eigenen Kopfe begrub. Einen zweiten, unverwerflichen Beweis liefert ihm der aus Persien stammende Haushahn, der „vor Allen gebot in dem persischen Reich" (486ff.):

Drum schreitet er noch heute daher, wie der mächtige König von Persis.

Hier schlägt schon, wie die Flamme zum Schornstein, die persische Oberherrschafts-Marotte aus dem Chimären-Püsterich, dem Peisthetäros, heraus. In den Anapästen sieht man zackig hochroth den Kronenkamm des Perser-Hahnes schwellen:

Und trägt auf dem Haupte von den Vögeln allein stets aufrecht seine Tiara

bekräftigt Euelpides. Der allerzwingendste Beweis, der Königs-Beweis, so zu sagen, für der Vögel Oberherrschaftsrecht ist das Machtsymbol auf dem Königs-Scepter: ein Vogel. Und ist nicht, schalten wir ein, ist jener Chimären-Vogel, Vogel Greif, von Aeschylos „Rosshahn" genannt, ist er nicht persisches Reichs-Symbol? Und wird hier nicht unser Eingangs-Hinweis auf den persischen

Hahnentritt gerechtfertigt, der dem jungen Ei der hellenischen Freiheit den Oberhoheits-und Herrschaftskeim eingetreten, woraus diese ganze Vogelhecke von abenteuerlicher Schwindel-Politik hervor kroch? Peisthetäros beruft sich noch auf andere vogelherrschaftliche Machtembleme: Trägt Zeus nicht, fragt er, den geflügelten Aar auf dem Haupte? Athenäa die Eule, Apollon den Habicht? Peisthetäros' „geflügelte Worte" schiessen den Vogel ab; sie machen seinem Namen Ehre. Als er gar das Knechtesloos der gejagten. mit Leimruthen, Dohnen, Sprenkeln, Fangschlingen, Stellgarnen, Fallen und Netzen verfolgten, geängstigten, eingefangenen, dann schockweise zu Markte gebrachten, hierauf gerupften und schliesslich an den Spiess gesteckten und jämmerlich gebratenen Vögel beweint und bejammert und, o Schmach, o Gräuel, damit nicht genug (532ff.):

Nein, Essig und Oel noch mengen sie bei
Und Käs' und Gewürzlauch, rühren zugleich
Aus Honig und Fett noch ein andres Gebräu
Und giessen es dann euch über den Leib
Heisskochend herab,
Als wäret ihr Mumienäser . . .

— da fliegt dem Gesammtvolk der Vögel die brennende Schamröthe in die Wangen, und ein Schaudermurmeln durchzittert jede Vogelbrust. „Und, wie im Meere Well' auf Well', so läuft's von Mund zu Munde schnell", und dumpfgrollend ächzt der Chor:

O wie bang, o wie bang und betrübend klingt das Wort,
Das du gebracht hast, Mensch! Ich beweine die Schuld,
Unserer Väter Feigheit,
Dass sie solchen Glanz, von den Ahnen ererbt,
Lassen an uns erbleichen — — —
— — — — — — — — Du bringst Rettung!

Chorführer. Auf, sage jetzt: was müssen wir thun?
Nicht lohnt es der Mühe zu leben.
Wenn nicht die verlorene Herrschaft uns, wie's geh'n mag, wieder zu Theil wird.

Peisthetäros. Ich rathe zuerst: ihr Vögel erbaut zur Behausung eine Gesammtstadt,
Dann müsst ihr die neblige Luft ringsher und alle den Raum in der Mitten
Mit Mauern umziehn, wie Babylon einst, aus riesigen Quadern von Backstein.

Wiedehopf schlägt die Flügel über dem Kopf zusammen über das „grausige Wunder von Stadtbau“:

Peisthetäros. Thürmt fertig das Werk in die Luft sich empor, dann
fordert dem Zeus die Gewalt ab . . .

Macht er Mäuschen, „kündigt den heiligen Krieg ihm an.“ Verlegt ihm den Pass, wenn er durch euer Gebiet sich zu den Mägdlein und Weiblein der Menschen schleichen will; ihm und seinen Olympischen Spiessgesellen. Ein anderer Vogel, als Herold, fordere das Menschengeschlecht auf, fortan den Vögeln, „da sie Könige nunmehr seyen“, zuerst zu opfern, und dann erst den Göttern. Widrigenfalls würde ein Spatzengevölk ihre Saaten zerfressen; Krähenschaaren dem ackernden Vieh die Augen auspicken und den Schafen der Trift. Doch leisten Gehorsam die Menschen, „sollen die knospenden Blüthen des Weins nicht mehr Heuschrecken zerfressen.“ Ein Trupp Thurmfalken und Käuze genügt, um die Heuschrecken in die Pfanne zu hauen; ein einziger Zug Krammtsvögel, um unter den Wespen und Fliegen aufzuräumen, die „sich stets naschhaft an den Feigen ergehen.“

Nun sind die beiden Athener vogelwürdig befunden. Wiedehopf ladet sie in sein buschiges Haus; ruft sein Weibchen Prokne, die Nachtigall, herbei, um ihr die Gäste vorzustellen. Sie erscheint in Gestalt einer schön geputzten Flötenspielerin mit einem Schnabel von zwei Bratspiesschen. Peisthetäros ist ganz entzückt; Euelpides will sie küssen. Die Beiden treten mit Wiedehopf in's Gebüsch, um dort ihre Vogelverwandlung vorzunehmen. Chor und Nachtigall bleiben zurück. Eine der schönsten Parabasen des Aristophanes erschallt, begleitet von Nachtigallenflötenklang (676 ff.):

Chor. Trauteste, Blonde, du,
Mein trautestes Vögelchen,
Unsres Hymen Geleiterin,
Nachtigall, o Gespielin!
Kommst du, kommst, erscheinst du,
Bringst anmuthige Lieder uns?
Die von lieblicher Flöte du
Süsse Lenzmelodien tönst,
Auf, stimm' an Anapäste!

Dem Liede gleich, das jene geflügelten Sirenen bei Pindar von

den Zinnen des Tempels hernieder singen, tönen diese schwungvoll hehren, ätherisch hochgemuthen, von der allüberschwebenden Höhe des luftigsten Weltherrschafts-Vogelbewusstseyns erschallenden Anapästen:

Chorführer (an den Zuschauer).
Auf, die ihr im Finstern blind hinlebt, ihr Sterblichen, Blättern vergleichbar,
Unmächtige Brut, Bildwerke von Lehm, kraftlos gleich wankenden Schatten,
Ihr Eintagsfliegen, zum Fluge zu schwach, traumähnliche Söhne des Jammers,
Leiht uns unsterblichen Wesen Gehör, uns Ewigen ewiger Dauer . . .

Er entrollt eine Theogonie der Vögel von majestätischer Pracht: „Nur Chaos und Nacht und Erebos war und des Tartaros Oeden im Anfang.“ „Die Nacht mit den dunkeln Schwingen“ gebiert, als Urvogel gleichsam, das vom geflügelten Winde befruchtete Urei, „aus dem der verlangende Eros hervorspross, am Rücken von zwei Goldschwingen umglänzt“, der lose Vogel-Erstgeborene der Schöpfung:

Und Er, dem geflügelten Chaos gesellt in des Tartaros nächtliche Tiefe,
Heckt' aus im Neste der Vögel Geschlecht, und rief's an die Helle des Tages . . .

Er mahnt in den Zuschauern die ganze Menschheit auf, dem Göttergeschlechte der Vögel zu huldigen. Dem Pnigos folgt der herrliche Strophengesang (737 ff.):

Chor. Muse des Haines, —
Tiotio, tiotio, tiotinx, —
Tönereiche, mit der ich oft
Auf Waldeshöhen und in Thalesschluchten, —
Tiotio, tiotio, tiotinx, —
Aus schmetternder Kehl' ausströmte des Lieds
Heilige Weisen dem Pan und geweihte
Chöre der bergdurchschwärmenden Mutter, — [1])
Torototo, torototo, torotinx, —
Dass von dorther, wie die Biene,
Phrynichos liebliche Frucht der unsterblichen Lieder ich pflückte,

1) Kybele.

Allzeit verhauchend süssen Wohllaut,
Tiotio, tiotio, tiotinx!

Das Epirrhema, womit der Chorführer sich nun wieder an den Zuschauer wendet, verkündet eine Vögel-Moral von dem verwunderlichsten Bekenntniss. Es wirft ein breites Blendlicht, wie einen jähen Blitz, über die verborgene, in dieser Komödie sich gleichsam hinter Wolken verheimlichende Absicht des Dichters:

Wünscht von euch Jemand, ihr Hörer, mit den Vögeln fürderhin
Frohe Tage hinzuspinnen, komme der zu uns herein!
Denn was hier bei euch zu Lande das Gesetz als Frevel straft,
Alles das ist unter uns dort, bei den Vögeln, wohlgethan.

Den Vater schlagen und ähnliche schöne Exercitien sind bei den Vögeln rühmlich. Aus der Vogelperspective der Staatsgaukler, Schwindelpolitiker und sonstiger hoch über den Gesetzen der Erde schwebender Luftspringer erblickt man die gemeine Sittenlehre auf den Kopf gestellt, wie den Märchenromantikern die prosaische hausbackene Moral verkehrt erscheint im Vexirspiegel der Ironie; wie die Schwindelästhetiker für eine Poesie schwärmen, die Alles seyn darf, nur um's Himmels willen nicht moralisch und nicht politisch. Darauf stimmt die Gegenstrophe das tiotio, tiotio, tiotinx! wieder an und singt von den Schwäneliedern, denen die Thiere des Waldes lauschten (770ff.):

Heiter und windlos senken die Wogen:
Totototo, totototo, tototinx! —
Rings der Himmel hallte wieder,
Staunen erfasste die Herrscher, olympische Chariten stimmten,
Die Musen stimmten ein zum Jubel: —
Tiotio, tiotio, tiotinx! —

O des schönen, des angenehmen Göttervorrechts, beflügelt zu seyn, ruft, die Parabase beschliessend, das Antepirrhema den Zuschauern hinab von seinem Vogelstandpunkt, und erprobt auch die Vortheile an einzelnen Fällen und einzelnen Schächern im Theater auf gut antepirrhematisch; wenn auch nicht in der ganzen Fülle der „jambischen Idee", wie in frühern Komödien, und obgleich gedämpft mit der Sordine von Syrakosios' Theater-Gesetz gegen das namhaft machende Verspotten (ὀνομαστὶ κωμῳδεῖν). Aus solchem Luftdruck des Tages und der politischen Atmosphäre mag

so manches Rückhaltige in dieser Komödie, das nur allgemein und schwebend Angedeutete zu erklären seyn, worin aber unsere Kunstphilosophen von der romantischen Schwebel-Aesthetik gerade die sublime, beziehungslose, allgemeinweltliche Seifenblasen-Poesie lobpreisen und bewundern. Vielleicht liess auch jener Druck der politischen Tagesatmosphäre den Peisthetäros, im Alkibiades-Alter von 28 Jahren, grau vor der Zeit werden, so dass ihn der Dichter in eine Greisenmaske zu stecken für gerathen fand. Wir dürfen noch weiter gehen, und aus der berührten Zeitlage den eigenthümlichen, von den andern politischen Komödien des Aristophanes abweichenden Charakter uns erklären.

Wie auffallend unterscheidet sich auch die in allen ihren Gliedern vollständige Vögel-Parabase von allen andern Parabasen des Aristophanes; und in einem wesentlichen Punkte! Welcher Punkt ist diess? Unseres Bedünkens dieser: Die Vögel sind die einzige Komödie, wo der Dichter dem Gegentheil von seiner Herzensmeinung scheinbar gewonnen Spiel giebt, sein eigentliches Thema scheinbar aus den Augen verliert, und die grösste Verkehrtheit am Schlusse mit der vollen Erreichung ihres aberwitzigen Zweckes krönt. Sie ist die einzige seiner Komödien, die in eine ironische Spitze ausläuft und mit einem negativen Resultat abschliesst. Daher auch die einzige, wo der Dichter nicht zu Worte kommt, selbst in der Parabase nicht, worin er doch sonst immer unverschleiert hervortritt, sein eigener Deus ex machina. Hier aber dreht die Parabase dem Dichter das Wort im Munde um, und verherrlicht, statt seiner, das Widerspiel zu seiner Grundabsicht, seiner Zweckidee. Das Alles natürlich zur Freude und Wonne unserer Kunstlehre, unsrer dramaturgischen Schulweisheit, unserer mit Polizei und Theater-Censur so seelenverwandten und verbündeten Staats-Aesthetik. Aber wie diese Weisheit, diese Kunstlehre und unsere ganze ihr nachbuhlende Poesie, insonders dramatische Poesie, eine negative ist, gegenüber der antiken, substantiell positiven: so scheint uns die Komödie der Vögel, in Rücksicht auf ihre negative Idee, mithin auch negative Komik, an poetisch positivem Grundgehalt, im Vergleich zu solchen, wie die Acharner, Wolken, Wespen, Frösche, die geringere; wenn sie schon an lyrischem Reiz, Phantasiezauber und Duftigkeit, an allen formellen Vorzügen des poetischen Genies, ihre Schwestern über-

glänzen mag. Im Schätzungssinne attischer Kunstrichter erhielt sie ihr zugewogen Theil. Sie konnte, abgesehen von Partei-Einwirkungen, nach der Werthbestimmung dieser Kampfrichter nur den zweiten Preis davontragen. Um so wichtiger erscheint es, trotz alledem, den himmelhohen Unterschied zwischen dem Verhältniss der Poeten-Gesinnung zu seinem Gedichte in Aristophanes' Vögel-Komödie und dem in einem sogenannten „Kunstwerk" aus der romantischen Schule hervorzuheben. Unerwogen die einzelnen sonnenklaren, durch ihr blosses Aussprechen sich selber richtenden Vögel-Principien, wie z. B. die im Antepirrhema: ist das ganze Thun und Treiben von so chimärenhaftem Aberwitz, dass, bei aller Nichtintervention des Dichters, über dessen eigentliche Absicht kein Zweifel aufkommen kann. Allein auch so bleibt als Resultat eine blosse ironische Negation zurück, womit kein vollkommenes Gedicht abschliessen darf.

Erwähnens- und bedenkenswerth für die Epigonen muss das ästhetische Urtheil unserer Kunstrichter erscheinen, die, wie gesagt, gerade aus jener, durch die Ungunst der politischen Verhältnisse, durch den Druck auf die poetische Freiheit des Genies verschuldeten Abschwächung und Bemäntelung des Grundgedankens das poetische Verdienst dieser Komödie ableiten. Zuvörderst müssen wir aber unsere Komödie unter die Haube bringen. Das Nächste ist nun: der noch nicht existirenden Wolkenstadt einen grossen Namen zu geben. Kukukswolkenheim (*Νεφελοκοκκυγία*) findet allgemeine Zustimmung. Als Schutzgottheit der Stadt aus der Luft wird die Schutzgöttin Athens, Athena, vorgeschlagen, abgelehnt, und der Persische Haushahn beliebt. Zum Baumeister wird Euelpides bestellt. Die unvermeidliche Opferscene bleibt nicht aus. Der Opferduft lockt allerlei ungebetene Gäste herbei. Ein hungeriger Poet, ein Wahrsager mit einem grossen Orakelbuch werden, aber nicht nach ihrem Gaumen, abgespeist: jener mit einem Bettelbrocken, dieser mit Schlägen. Nicht besser ergeht es dem berühmten Mathematiker und Astronomen Meton, der den Attikern einen neuen Kalender lieferte. Trotz Kalender macht ihm Peisthetäros mit der Peitsche Beine. Dieser Meton, wohlgemerkt! war mit Sokrates einer von den Wenigen, welche den Sikelischen Feldzug widerriethen. Zöllner, Händler mit Gesetzen, die neue Stadt witternd, wollen auch ihren Senf dazu geben; die

Peitsche lässt sie den ihrigen kosten. Nichtathenern muss diese Opferscene ganz so langweilig vorkommen, wie die in den andern Komödien. Den Act schliesst eine zweite, unvollständige Parabase, worin ein Anathem über alle Vogelsteller, Verkäufer und Brater ausgesprochen wird, und das Epirrhema, das, „des Preises wegen", den Richtern gespickte Beutel voll Eulen-Münzen von Silber, aus dem Silberbergwerke Laurion in Attika, wünscht, nota bene, „wenn ihr Spruch für uns ist."

Nach der zweiten Parabase ist der Mauerbau fix und fertig. „Das schönste Werk von wunderbarer Pracht", meldet der Bote. Und Alles haben die Vögel „eigenhändig" (αὐτόχειρες) zu Stande gebracht (1135ff.):

Bote. — — — — Staunend sah ich zu.
Aus Libya kamen dreissigtausend Kraniche,
In ihren Kröpfen Grundgestein zum Unterbau.
Das hieben dann die Schnärze mit den Schnäbeln zu.
Zehntausend Störche schleppten drauf die Ziegel her,
Und Wasser trugen in die Luft von unten auf
Die Taucher und die Vögel aller Art . . .

Ein Wächter eilt athemlos herbei, eine Schreckenspost meldend: „Der Götter Einer flog durch ein Stadtthor eben in der Luft herein." Peisthetäros, zornsprühend über diese unerhörte Frechheit, ruft zu den Waffen. Der Chor schaart sich kampfbereit. Iris erscheint in geflügelter Mädchengestalt mit Reisehut und Schleier: Peisthetäros ruft empor: „Du drin, wo fliegst du hin? stillgehalten! Fliegt nicht gleich ein Taubenstösser auf, um diese da zu greifen?" — „Mich greifen?" fragt Iris, „das ist ja völlig ungereimt!" — „Durch welches Thor", schnaubt Peisthetäros,

Verruchte Dirne kamst du her in unsre Stadt? . . .
Was suchst du, wo schiffst du hin?" . . .

Sie komme, die Menschen aufzufordern, dass sie den Göttern Opfer bringen. Götter? Schnacken! „Was für Götter?" Die Vögel sind jetzt Götter bei den Sterblichen! Iris droht mit Zeus' grobem Geschütz. Peisthetäros lacht ihr in's Gesicht: „Wisse", spricht er, „wenn mich euer Gott noch weiter schiert, dass seine Wohnung ich mit gluthbewehrten Adlern einäschere!" Willst du machen, dass du fortkommst? „Husch hinweg in Kreuz und Quer!" Iris im Davonfliegen:

Mein Vater Zeus wird deine Frechheit bändigen.

Gleich darauf kommt der an die Menschen abgeschickte Vogel-Herold mit froher Botschaft hergerannt, einen goldnen Kranz dem „seligen, allweisesten, klügsten und feingeschliffensten“ überreichend, mit dem ihn, „ob seiner Weisheit, kränzt und feiert alles Volk in aller Welt“, ihn den Gründer dieser „hochberühmten Aetherstadt“. Das ganze Menschengeschlecht schwört jetzt bei Peisthetäros. Ehedem „lakonisirten Alle, Nun vogelisiren Alle“, und ahmen in allen Stücken die Vögel nach. Einzelne Vögel werden von Peisthetäros aus den Zuschauern herausgegriffen, gerupft, und an den ausgerissenen Federn wird ihre Vogelart erkannt. Ein Modevogel meldet sich schon: „Ein ungerathener Sohn“; im Text ein Vatermörder (πατραλοίας), den „nach den Vogelsatzungen verlangt“, laut welchen es „für wacker gilt, den Vater würgen und beissen“. Diesen Rabensohn nimmt Peisthetäros mit Freuden auf, „als unsern Freund“, und befittigt und behelmt und bespornt ihn. Ungemein lustig ist die folgende Scene, die den kyklischen Dithyrambiker Kinesias vorführt, den Peisthetäros als „Mann von Lindenholz“ begrüsst. Er war nämlich so lang, hager und säbelbeinig, dass er sich, um nicht zusammen zu knicken, Brust und Rücken mit Lindenbrettern umband. Er kommt, „aus den Wolken, sich neue Melodien holen, luftumwogte, schneeumstöbert“. Während dem Aufstutzen zum Vogel drillt Peisthetäros den immer darauf los dithyrambisirenden in Lindenbrettern eingebundenen Lyriker um den Absatz herum, dass ihm Hören und Sehen vergeht. Schliesslich lernt noch ein Sykophant den höheren Flügelschlag kennen.

Eine der glänzend komischsten Incidenzen dieser Komödie ist die Einführung des Prometheus. Als titanischer Hasenfuss kommt er, aus Furcht vor Zeus, tief vermummt, herangeschlichen. Aengstlich winkt er Peisthetäros an: „Siehst du nicht da hinter mir der Götter Einen schleichen?“ Peisthetäros sieht nichts. Prometheus, immer bänger sich in seine Vermummung verkriechend, fragt, wie spät es seyn mag? und graulend hohl: „Was für Wetter?“ Peisthetäros findet den Mumelpopanz unangenehm (οἴμ᾽ ὡς βδελύττομαί σε) (1501 ff.):

Prometheus. Nun so zeig' ich mich enthüllt.

(er enthüllt sich.)

Peisthetäros (ihn erkennend).
Mein Freund, Prometheus!
Prometheus. Sachte, sachte, schreie nicht!
Peisthetäros. Was hast du?
Prometheus. Still doch, nenne meinen Namen nicht!
Ich bin des Todes, wenn mich Zeus hier unten sieht.
Doch dass ich dir berichte, wie's da droben steht,
So fasse diesen Sonnenschirm und halte mir
Ihn über's Haupt, dass mich die Götter nicht erspäh'n!
Peisthetäros. Heida! Heida!
Das hast du sinnreich, ächt promethisch vorbedacht!
Nun ducke schnell hier unter und dann sprich getrost!
Prometheus. Zeus ist dahin
Peisthetäros. Wie? Zeus dahin? Seit wann dahin? . . .

Ausgehungert sammt allen Göttern durch Peisthetäros' Opferduft-Sperre mittelst der Wolkenstadt! Die Barbarengötter, die ihr Opferfleisch nicht verzehren können in offener Empörung! Er, Prometheus, als alter anerkannter Menschenfreund und Götterfeind konnte nicht umhin, einem Collegen, wie Peisthetäros, über den Stand der Angelegenheiten ein Licht aufzustecken, wie diess sein Geschäft mit sich bringt, und ihm in aller Eile einen heimlichen Wink zu geben, betreffs der Gesandtschaft, welche Zeus und die Barbarengötter, die Triballer (illyrische Götzen), an Peisthetäros, wegen Abschliessung eines Bündnisses, abgeordnet, und die schon unterwegs. „Schliesst mit ihnen keinen Bund, bevor Zeus euch, den Vögeln, wiederum den Herrscherstab abtritt und die Basileia zur Gemahlin giebt" (1537 ff.):

Peisthetäros. Wer ist die Basileia?
Prometheus. Gar ein schönes Weib,
Die künstlich töpfert Zeus' gewaltigen Donnerkeil,
Und mächtig alles Andre schirmt, den weisen Rath,
Das weise Gesetz, die wackere Zucht, den Flottenbau,
Die losen Mäuler, Richtesold, Rentmeisterei.
Peisthetäros. Ihm führt sie denn die ganze Wirthschaft?
Prometheus. Mein' ich doch
Sobald du sie von ihm bekommst, ist Alles dein . . .

Und nun Ade! Ich muss machen, dass ich fortkomme. Schnell „Den Schirm!" Dass mich Zeus von oben nicht gewahr wird ...

Eine wunderwürdige Parodie und zugleich der Schlüssel zur Komödie. Mit der Basileia, der Weltherrschaft, entreisst der

Abenteurer und Beschwatzer des leichtgläubigen Vögelvolkes den Herrscherstab dem Zeus gegen Opferdampf und Rauch. Ist das nicht die Philosophie der Geschichte aller Herrschaftsgründung auf Täuschung der Massen und priesterliches Opfervorrecht? Sturz der blinden Machtherrschaft, als Naturgewalt, und Gründung der Herrschaft auf Vernunft, Gesetz und Freiheit, dieser innerste Gedanke der Aeschylischen Prometheus-Mythe, konnte er tiefer parodirt werden, als zur Komödie der Herrschafts-Nichtigkeit und Chimäre; zur Komödie eines in der Luft schwebenden Vögelstaats? Dass der mythische Urvertreter der auf Rechtserkenntniss und Geistesbefreiung basirten Vernunftherrschaft in der Parodie die Mittelsperson, den Gelegenheitsmacher abgiebt; dass der Titanische Urdemokrat, Prometheus, hier den Kuppler spielt zwischen der chimärischen Königsherrschaft, der Basileia, und dem politischen Schwindelgeist: eine solche Komödirung scheint selbst die Vermählung gleichsam des grössten komischen Dichtergeistes mit der tiefsten Erkenntniss des Staatswesens zu feiern. Aristophanes' Vögel sind die Kehrseite von Aeschylos' Prometheus und ihre Gegenprobe. Nur diess glauben wir nicht, dass die von den Verhältnissen gebotene Verschleierung der Idee den Kunstwerth der Komödie erhöhe. Wir sind vielmehr der Ansicht, dass eine Durchführung dieser Idee im grossen unverhüllten Styl der demokratischen Komödie, im plastischen Titanenstyl der Wolken, der Acharner, der Ritter, im Prometheus-Style mit einem Wort, uns eine bei weitem mächtigere und grossartigere Vögel-Komödie aufgerollt hätte.

Nun folgt die Gesandten-Scene. Poseidon, Herakles nnd ein illyrischer Barbarengott, Triballos, erscheinen, um das Friedensbündniss mit Peisthetäros abzuschliessen. Dieser macht sich schlau mit Zubereitung einer leckern Schüssel etlicher, wegen Aufruhrs, durch die Vögelbürgerschaft zum Gebratenwerden verurtheilter Vögel in der Küche zu schaffen. Herakles schnüffelt Bratengeruch. Dieser Umstand übt bedeutenden Einfluss auf die Friedensverhandlung. Unterm Zubereiten stellt Peisthetäros seine Bedingung: Die Uebergabe des Herrscherstabes. „Wenn wir uns vereinigen auf diess, ihr Boten, lad' ich euch zum Essen ein.“ Der Held-Schmarotzer, der Fresser-Halbgott, der Urtypus aller Parasiten: Herakles, ruft sogleich entschlossen (1603):

Nun mir genügt das völlig, und ich stimme zu.

Triballos pflichtet ihm in seinem Kauderwelsch bei; Poseidon fügt sich der Stimmenmehrheit. Jetzt rückt Peisthetäros mit der zweiten Bedingung heraus: „Jungfer Basileia". Davon will Poseidon durchaus nichts wissen. Der Meergott macht kehrt. Peisthetäros ruft dem Koch zu: „Die Bratenbrühe süss gemacht!" Herakles hält Poseidon am Zipfel zurück. Peisthetäros raunt dem Herakles heimlich zu: Wenn er's mit ihm hält, tischt er ihm den feinsten Leckerbissen, „Hühnermilch" auf (*ὀρνίθων γάλα*, lait de poule) 1672 ff.:

Herakles. Mir scheint gerecht auch deine zweite Forderung —
Der Dirne wegen: meinethalben sey sie dein.

Poseidon protestirt feierlich. Triballos hält zu Herakles und den gebratenen Vögeln. Bald geht indess Poseidon von dem activen Widerstand in den passiven über. „Wenn's euch genehm ist, bin ich still dazu". Der Erderschütterer ist im Grunde friedfertiger Natur und verläugnet auch hier nicht die nachgiebige Gemüthsart des alten Okeanos in Aeschylos' gefesseltem Prometheus. Jetzt geht Peisthetäros mit Poseidon und Triballos sich die Basileia zu holen. Herakles bleibt bei den Krammetsvögeln. Mittlerweile spielt noch der Chor, in einer nachzüglerischen, epirrhematisch gehaltenen Strophe im Parabelstyl, auf „Zungenbäuchler" an (*ἐγγλωττογαστόρων γένος*), Leute, die durch feile Schönrednerei, wie die Sophisten Gorgias und Philippios, durch die Zunge also, die Bäuche mästen. Eine ähnliche Zwischenspiel-Strophe hatte der Chor, nach Abgang des Prometheus, orchestisch parabelt gegen Sokrates (1553 ff.):

Ferne bei den Schattenfüsslern
Liegt ein See, wo Sokrates
Wühlt im Schmutz und Seelen hascht . . .

Nach zehn Jahren also, seit den Wolken, hat Aristophanes, in Bezug auf Sokrates, keine günstigere Meinung gefasst.

Der Schluss stellt den festlichen Einzug des Peisthetäros mit seiner Basileia dar, unter Jubelbrautliedern des Chors. Peisthetäros tanzt mit Braut Basileia den Kehraus. Der Chor tanzt singend nach:

Tralalla, Heil dem Sieger, Heil
Dir dem Götterkönige!

oder wie Droysen übersetzt:

Tralleri! Trallera! Trallerei! Juchhei!
Hurrah, Heil dir im Siegerkranz!
Höchster du der Himmlischen!

Bezüglich der zeitgeschichtlichen Tendenz unserer Komödie haben sich nun zwei entgegengesetzte Ansichten in der deutschen Kunstkritik hervorgethan. Süvern war der erste, der die historischen Andeutungen in den alten Argumenten zu den Vögeln in einem lesenswerthen Aufsatz [1]) zu einer Durchführung der Ansicht entwickelte: dass Aristophanes' Vögel eine durchgängige Allegorie auf die sikelische Kriegsunternehmung und auf Alkibiades bezwecke. Peisthetäros sey kein anderer als Alkibiades mit einer Schattirung vom sophistischen Schönredner Gorgias. Die Vögel bedeuten die Athener; die Götter die Spartaner; die Menschen die übrigen kleinen griechischen Staaten. Der Bau der Wolkenstadt verbildliche das sikelische Seeunternehmen; die Mauer den Schiffscordon, durch welchen die Spartaner eingeschlossen und von ihren Bundesgenossen abgesperrt werden sollten. Die Vermählung mit der Basileia ziele auf die Tyrannis des Alkibiades. Süvern's allegorisirende Hermeneutik dringt, wie die Ausspritzungsmasse eines anatomischen Präparats, bis in's feinste Geäder. Unter dem Bilde der Iris wird ein durch den Schiffscordon durchgeschlüpftes schnellfahrendes Botenschiff der eingeschlossenen Peloponnesier vorgestellt, welches die kleinern Bundesstaaten antreiben soll, die stockenden Abgaben zu entrichten. Beim Bau der Mauer könne nur von einem Seeunternehmen die Rede seyn; darauf deuten die bei der Arbeit beschäftigten Sumpf- und Wasservögel. Epops sey der Feldherr Lamachos, wie er leibt und lebt; zum Beweis: die Schopfhaube des Wiedehopfs, die sich auf den grossen Helmbusch dieses Feldherrn bezieht u. s. w. Aeusserst sinnreich ausgetüpfelt! Aber in der Weise mag ein Mustermaler arbeiten; eine Buntstickerin nach der Patrone Stich für Stich die Figuren übertragen: die freischöpferische Kunstphantasie gestaltet nach

1) Abhandl. d. histor.-philos. Klasse d. Akad. d. Wissensch. in Berlin 1827.

einem selbstentworfnen Plan und Grundriss, der immer ein grosser Culturgedanke ist, und scharwerkt nicht im Dienste eng umschriebener Geschichts-Vorlagen. Ein Dichter, ein Komödiendichter, ein Dichter wie Aristophanes vollends, copirt nicht mit ängstlicher Hand die Thatsachen, die ihm die Geschichte vorzeichnet; er stellt Ideen derselben dar. Er ist kein Mosaikstiftler, der nach einem historischen Carton seine bunten Würfelchen nach Zoll und Linie aneinander fügt. Auch kein Vogel, der sein Nest aus Klümpchen Koth, aufgepickten Federchen und Strohhälmchen zusammenlöthet; oder, gleich dem Spechte, sich ein historisches Ereigniss als Todtenkopf aufsucht, worin er niste und brüte. Das historische Tagesfactum, das einer Aristophanischen Komödie zum Grunde liegt, ist stets ein Weltei, woraus eine Wunderschöpfung der Phantasie hervorgeht, die den Inhalt und das Wesen der wirklichen Tages- und Menschenwelt zur Erscheinung bringt, in komisch-phantastischer Beleuchtung.

Eine der Ansicht Süvern's entgegengesetzte verficht Droysen; unseres Wissens zuerst in der bereits erwähnten Schrift. [1]) Die vorangeschickte, von gelehrten Citaten starrende Abhandlung über den Hermenfrevel steht mit der zweiten, über die Vögel, in gar keinem kritischen Zusammenhang, da erstere, völlig ergebnisslos an und für sich, diess auch in Bezug auf die Komödie bleibt. Die Schrift macht sich ringsum mit historischen Citaten stachlig, um sich vor der Tatze der Kritik zu sichern, wie der Igel sich zusammenrollt vor der Tatze des Löwen. Eine flüchtige Anspielung auf die Hermenangelegenheit kommt in den Vögeln nur einmal vor. Der Zöllner (*ἐπίσκοπος*) ruft dem ihn davonjagenden Peisthetäros zu (1054):

Gedenkst du, wie du Hermes' Bild bei Nacht bek—?

Auf diesem Vers konnte der Verfasser der Hermokopiden allenfalls fussen; zu Nutz und Frommen seiner Auffassung der Komödie jedoch durfte er ihn füglich bei Seite lassen. Herr Droysen kehrt Süvern's Spiess um (S. 78) ... „Alles Factische und Persönliche, gleichsam aufgelöst zu einem allgemeinen Eindruck, zu einer Stimmung, einem durchaus Innerlichen, und in dem

1) Des Aristophanes Vögel und die Hermokopiden. Bonn 1835.

die Farben der Wirklichkeit zu Einem Lichtton verschwimmen, das ist der Stoff, aus dem diese Komödie geworden ist, und darum ist sie so vollkommene Poesie". Ja, die vollkommene Poesie der Nebelromantiker, die wir schon kennen; aber Aristophanische Komödien-Poesie eitel Stimmungs-Poesie? Ein durchaus Innerliches? Innerliches ohne Aeusserliches? — d. h. der Inhalt einer Seifenblase, aber ohne Iris, ohne Regenbogenspiegelung solcher Kugel, wozu bekanntlich gar mancherlei Aeusserliches gehört: ein Strohhalm, eine Nussschale, und in dieser Seifenwasser, das aus Lauge, wie man weiss, und Fett besteht, in Wasser aufgelöst; kurz alle vier Elemente beisammen in der Nussschale: Erde, Wasser, Luft und Feuer. Ja, auch Feuer. Wie möchte die Seifenblase sonst in so glänzenden Farben, in aller Pracht von Iris' Farbenfeuer spielen? Eine schwebende Seifenblase, die ein Hauch zerbläst, diese bedarf zu ihrer Augenblicks-Existenz aller vier Elemente, woraus die Welt selber besteht; aller vier Elemente, die, so sagt der Dichter, „innig gesellt bilden das Leben und bauen die Welt." — Wie? und eine Aristophanische Komödie wäre dadurch „vollkommene Poesie", weil sie dreimal weniger Realität aufweist, als eine Seifenblase? mit welcher die Komödie, als ein „durchaus Innerliches", nur das Bischen leere Luft gemein hätte? Und auch diese nicht einmal: indem doch die Luft das Innere der Seifenblase ausfüllt, während das blos Innere ohne bestimmten Inhalt das leere Nichts ist, „in dem die Farben der Wirklichkeit", nicht wie bei der Seifenkugel, wirkliche Farben sind, sondern „zu einem Luftton verschwimmen", d. h. zu Einem aschgrauen Nichts von der verschwommensten Farbenunwirklichkeit. Wenn das die vollkommene Poesie von Aristophanes' Vögel-Komödie ist: welche Vollkommenheit mag nicht erst „des Aristophanes Vögel und die Hermokopiden", als historisch-ästhetische Kunstkritik der Komödie, in Anspruch nehmen! Und welche der historisch-kritische Kopf, der über diese Komödie eine kunstphilosophische Ansicht entwickelt, von vierfach geringerem Stoffgehalt, als den ein Tropfen Seifenwasser, in einer Nussschale, mit Hülfe eines Strohhalms, einer Seifenblase liefert!

„Auf ihrem höchsten Gipfel", sagt Goethe [1]), „scheint die

1) W. III, 161.

Poesie ganz äusserlich; je mehr sie sich in's Innere zurückzieht, ist sie auf dem Wege zu sinken." Herrn Droysen's durchaus Innerliches würde Goethe unfehlbar in den untersten Höllenkreis der gesunkensten Poesie, der Poesie des vollkommenen Nichts, werfen. Dazu erklärt Herr Droysen selbst seine Idee von den Vögeln, indem er uns weiter belehrt: „dass das Vogelreich und die Wolkenstadt und alles Wesen und Treiben da wieder Athen ist, versteht sich von selbst . . . nur dass es ein Traum-Athen ist, und man träumend zu wachen meint, alles Bekannte, traumhaft verzogen, an sich vorüber schwimmen sieht und endlich am Schluss, wenn man erwacht, sich die Augen reibt, umherfühlt, endlich sich überzeugt, dass es nur ein Traum war, ein seltsamer Traum!" Zettel im Sommernachtstraum, der ganze Zettel, wie er aus seinem Traum erwacht [1]) . . . „Ich habe ein äusserst rares Gesicht gehabt. Ich hatte 'nen Traum — 's geht über Menschenwitz zu sagen, was es für ein Traum war. Der Mensch ist nur ein Esel, wenn er sich einfallen lässt, diesen Traum auszulegen. Mir war, als wär' ich, und mir war, als hätt' ich — aber der Mensch ist nur ein lumpiger Hanswurst, wenn er sich unterfängt, zu sagen, was es war, als hätt' ich; des Menschen Auge hat's nicht gehört, des Menschen Ohr hat's nicht gesehen, des Menschen Hand kann's nicht schmecken, seine Zunge kann's nicht begreifen und sein Herz nicht wieder sagen, was mein Traum war. — Ich will den Peter Squenz dazu kriegen, mir von diesem Traum eine Ballade zu schreiben, weil sie so seltsam angezettelt ist" . . . Ist das nicht auf's Haar das Aufwachen aus dem Vögel-Traum, wie es Herr Droysen schildert? Zwar ist Zettel's Traum zu keiner Ballade von Peter Squenz verarbeitet worden; aber doch zu einer Zettel-träumerisch gestimmten Kritik über Aristophanes' Vögel. Zettel's Traum — darauf läuft alle durchaus innerliche Stimmungs-Poesie hinaus, der „vollkommenen Poesie", der verschwommenen Farbenfuselei der Herrn Droysen und Genossen. Doch welches classisch volllöthige, poetisch gesunde Verständniss der Komödien lässt sich von ihrem Uebersetzer und Kritiker erwarten, der vom Dichter dieser Komödien die oben schon berührte Ansicht hegt und sie auszuspre-

1) Act. IV. Sc. 2.

chen kein Bedenken trug? Wir wollen nun die ganze Stelle wiedergeben [1]): „Aristophanes hat die Bildung und die Gesinnungslosigkeit seiner Zeit im vollsten Maasse in sich aufgenommen; so jung wie er noch ist, ohne Respect und ohne Wahrhaftigkeit, gleicht er selbst dem „Sprecher der Ungerechtigkeit", der durch die Kunst und den Reiz seiner Rede auch das Unwahrste überzeugend darzustellen weiss". Noch mehr! Herr Droysen erweitert seine Behauptung zu dem allgemeinen Ausspruch: „dass mit der Aristophanischen Art des Spottes Gesinnung nicht vereinbar sey." Ein poetischer Genius, ein grosser Dichter, denn das ist Aristophanes auch für seinen Uebersetzer, kann, in den Augen des Herrn Droysen, nebenbei ein gesinnungsloser Lump sein, ein durchaus innerlicher Lump. Ein solches Samenkörnchen fällt nicht leicht in ein anregbares Jüngerohr, ohne Wurzel zu fassen. An den Lippen des verehrten Lehrers hangend, was Wunder wenn der begabte Jüngling sein Talent in dem Maasse Aristophanisch-genial auszubilden glauben kann, als er es mit dem Salze der Gesinnungslosigkeit zu düngen sich beeifert. Auch fliesst die Doctrin folgerecht aus dem Princip der „durchaus innerlichen Stimmungspoesie", das diese Schule aufstellt. Aus ihr geht eben die Sorte vollkommener Poesie gesinnungsloser Subjecte hervor, dergleichen am allerwenigsten die alte Komödie erzeugen konnte, deren Dichter sämmtlich politische Charaktere und Partei-Vorkämpfer waren, bis zur persönlichen Gefährde. Aus Aristophanes' Leben ist uns gerade nur jener einzige Zug einer unerschrockenen, charakterfesten Ueberzeugungstreue bekannt; kein einziger, der das Gegentheil bewiese, und seine Komödien sind die lautern Spiegel eines heldenmüthigen patriotischen Geistes, einer ideal-sittlichen Lebensgesinnung, so gross und ehrwürdig, wie die des Aeschylos und Sophokles.

Die Herabsetzung des grössten Komikers durch seinen Uebersetzer stimmt übrigens trefflich zu der Ehrenrettung, für die derselbe zu Gunsten von Aristophanes' politischem Gegner vom Leder zieht [2]); zu Gunsten einer urkundlich rohen und gemeinen Seele; eines schon durch seine im Amt verübte Gelderpressung

1) Einl. zur Uebers. d. Wolken. S. 12. — 2) Einl. d. Ritter S. 77.

und Unterschlagung gebrandmarkten öffentlichen Charakters, — der unmenschlichen, auf Niedermetzelung ganzer Bevölkerungen dringenden Anträge und Rathschläge dieses Volksführers von hündischer Gemüthsart nicht zu gedenken. Der Uebersetzer des Aristophanes erhebt zur Rechtfertigung des „Staatsmanns“ Kleon seine Stimme, den ein Dichter wie Aristophanes, und ein Geschichtschreiber wie Thukydides gezeichnet!

„Schön ist hässlich, hässlich schön!
Schwebt durch Dunst und Nebelhöhn!“
(Fair is foul, and foul is fair:
Hover through the fog and filthy air.[1]) —

Das ist auch eine von den Hexen-Devisen der Stimmungs-Romantiker in Poesie und Wissenschaft; eine Devise, zu welcher sich schon vor Macbeth's Hexen der Vertreter der faulen Sache, der Adikos Logos in Aristophanes' Wolken, bekennt, von welchem der Anwalt der guten Sache, Dikaios Logos, sagt (1019ff.):

καὶ σ᾽ ἀναπείσει -
τὸ μὲν αἰσχρὸν ἅπαν καλὸν ἡγεῖσθαι,
τὸ καλὸν δ᾽ αἰσχρόν . . .

Was Herr Droysen wort- und sinngetreu übersetzt:

„Ja er schwatzt es dir auf, dass Hässliches schön,
Dass wieder das Schönste dir hässlich erscheint.“

„das Hässliche schön“, z. B. Kleon; „das Schönste hässlich“: Aristophanes z. B., als Gesinnungsloser, und zwar durch sein Genie schon und die Art seiner Komik nothwendig gesinnungslos! Bei gewissen Scholarchen der Hochschulen von der romantischen Stimmungsfärbung tritt, bei solcher Würdigung, noch ein anderes instinctives Bedürfniss hinzu: die „durchaus innerliche“ Schweifwedelei, die, in einem Conflictsfalle zwischen Dichter und Machthaber, sofort geneigt ist, vor letzterem den Fuchsschwanz zu streichen, und dem Dichter Eins damit auszuwischen; hätte der Machthaber auch vier Jahrhunderte vor Christo das Staatsheft in Händen gehabt und hiesse Kleon. Ueber Jahrtausende hinaus

1) Macbeth I, 1.

verknüpft Ein seelenverwandtes Zopfband den ledernen Kathedersessel sammt Insassen mit dem Ledergerber Kleon. Im Privatleben durchaus würdige Männer, als Bürger die ehrenfestesten Philister, als Fachgelehrte ordentliche Mitglieder hoher Schulen, die „im Gesicht den eingefrorenen Dünkel" ihrer Autorität als Amtsstempel tragen — ist dieses ganze jüngere Schulgeschlecht ästhetisch angefressen von einer Kunstsophistik, die es, an Frivolität, blasirtem Geisteskitzel und windiger, im Einklang mit der Stimmungs-Romantik, der Tagesstimmung nachschwänzelnder Eitelkeit, mit den griechischen Sophisten keck aufnehmen kann. Nur dass diese, klaren Geistes, bestimmte Zwecke verfolgten, und keine Zettel-Träumer waren, verloren in Stimmungs-Verschwommenheit und duselnd zwischen: „Mir war, als wär' ich, und mir war, als hätt' ich". —

Noch einer dritten Ansicht über Aristophanes' Vögel wollen wir einen flüchtigen Abschiedsblick gönnen. Es ist die des absoluten Kunstformeldrehers nach der Hegelschen Dogmatik. Wir kennen ihn bereits, den Verfasser von „Aristophanes und sein Zeitalter"; den Schulmeister-Holofernes der „wissenschaftlichen" Theaterkritik, aus „Liebesleid und Lust". Hegel hat gehaltvoll tiefsinnige Kunsturtheile ausgesprochen. Noch immer ist seine Aesthetik die ideenvollste, auch für Künstler und Dichter ergiebigste Kunstlehre. Von allen seinen Jüngern aber hat niemand des Meisters Ideengehalt zu so absolut leeren Eierschalen ausgeblasen wie Holofernes. Seine kunstkritischen Abhandlungen, Cyklen, dramaturgische Schriftwerke, Theaterrecensionen, nach ihrem specifischen Gewicht gewogen, sind ebenso viele windgefüllte Schwimmblasen, die ihn über Wasser hielten auf dem seichten, aus allerlei trüben und verdächtigen Abzugsgewässern der Bretterwelt zusammengeflossenen Tagesstrome, mit dem er immer schwamm. Wie lautet nun die Formel für Aristophanes' Vögel? In dieser Komödie „wollte Aristophanes die immer tiefere Auflösung des alten Princips des Athenischen Staats in die Willkür des einzelnen Wollens und Meinens und das Verschlungenwerden seiner Herrschaft von der Herrschaft des einzelnen Subjectes versinnlichen" [1]) . . . „Verschlungenwerden" —

1) a. a. O. S. 386.

Allervortrefflichster Hohlformler und Holofernes! Für diese geschraubtschwülstige Hervorquetschung von Aristophanes' Vögel-Idee hätte dich sein Peisthetäros unter die Vögel aufnehmen lassen als ausgestopfte „wissenschaftliche" Kropfente, oder eine von verschlungenwerdenden Formelphrasen aufgeblasene Rohrdommel. Zwanzig Jahre später blies Theodor Brest, Collaborator am Lyceum zu Ohrdruf, in einer sonst verdienstlichen Schrift [1]) auch seinen Schulkropf zu derselben Vögel-Kropfidee auf, als welche der Collaborator zu Ohrdruf „das selbstsüchtige Streben des einzelnen Individuums" bezeichnet — „Autonomien an die Stelle der Legalität zu setzen, und zwar mittelst erlangter Unabhängigkeit im Raum"! Im leeren Luftraume nämlich des Vogelstaats, wovon der Collaborator, dem Gesetz des horror vacui gemäss, einen Mundvoll verschluckt, und zwar nachträglich aus dem vom Verschlungenwerden aufgeblähten Kropf der absoluten Rohrdommel. Im Verlauf der Schrift, die von Einsicht, Urtheil und historischem Verständniss zeugt, wundert man sich, wie ein kritisch gut angelegter Kopf zu dieser Kropfphrase kommt, dergleichen in der Regel, wie Gebirgskröpfe, nur in Gesellschaft von Kretinismus angetroffen wird.

Lysistrate. Ol. 92, 2=411. Archon Kallias.

Wurde drei Jahre nach den Vögeln von dem Schauspieler Kallistratos, im Namen des Aristophanes, aufgeführt, wahrscheinlich an den grossen Dionysien, und wie aus dem Auftreten der Probulen im Stücke hervorzugehen scheint, bald nach Erneuung der Zehnmänner, behufs Berathung der neuen oligarchischen Verfassung, welche in der zweiten Hälfte des April 411 in's Leben trat. [2]) Unter dem Einflusse solcher Vorgänge konnte der Geist der alten demokratischen Komödie nicht in voller Stärke und Kühnheit wirken. Die unverkennbare Freude über die nahe Herstellung der Oligarchie, die Bode in dieser Komödie findet, wollte uns nicht einleuchten. Die Oligarchie, für welche Aristophanes kämpfte, war nicht die der Zehnmänner. Er stellt vielmehr Athens friedenseifrige Weiber den Zehnmännern entgegen, deren Vertreter, der Probulos, beim Angriff auf die in der Burg verschanzten

1) Die Vögel d. Aristoph. Erfurt 1847. — 2) Thukyd. V, 20.

Frauen, mit seinen Schergen aus dem Felde geschlagen wird (462 ff.):

Probulos. Weh, weh! Wie schlecht ging's meinen Bogenschützen da!
Lysistrate. Was dachtest du? Du glaubtest wider Sklavinnen
Zu ziehen?

Es handelt sich hier um eine Verschwörung der Frauen zu Gunsten des Friedens, unter Anführung der Athenerin Lysistrate, die einen Frauenconvent aus Weibern der kriegführenden Mächte, Attika, Böotien und Peloponnesos, zusammenberufen. Sie geloben durch feierlichen Eidschwur auf einen Eimer Wein, von den Männern getrennt zu leben, bis diese den Frieden hergestellt. Sie bemächtigen sich der Akropolis und des daselbst im Parthenontempel aufbewahrten Staatsschatzes. Den Frauenchor auf der Akropolis, die der Hintergrund der Bühne vorstellt, belagert von der Orchestra aus ein Chor attischer Greise. Mit Brennmaterial und Kohlentöpfen ausgerüstet, will er die verschlossenen Thore der Propyläen niederbrennen. Der Kampf der beiden Chöre, des kriegsmuntern Greisenchors mit brennendem Reisig, gegen den mit Wassereimern bewaffneten Weiberchor gehört zu den ergötzlich lebendigsten Komödien-Situationen. Eine lebenvolle Scene drängt die andere: Der Probulos mit seinen Häschern in die Flucht gespritzt. Der lustige, die Parabase vertretende Wechselgesang der beiden, sich mit Schmähungen, wie mit Feuer und Wasser, überschüttenden Chöre (781—828). Lysistrate's glorreicher Sieg, den sie, als Weib bei der Spritze, über die Kohlentöpfe der alten Flachsköpfe erficht. Sie selbst nun in der grössten Feuergefahr durch den innern Brand, der im Schoosse des tapfern Frauenheeres ihrer Friedens-Amazonen ausgebrochen, die, plötzlich von der allerfeurigsten Sehnsucht nach ihren Männern ergriffen, alle Friedenshoffnungen zu vernichten drohen. Die Beschwörung dieses Brandes ist nicht minder stürmisch und ruhmvoll, als der Sieg der Wassereimer über die Kohlentöpfe gewesen. Das Gegenbild hiezu liefert der von Sehnsucht nach seiner Frau, Myrrhine, glühend verzehrte Kinesias, heimlich, mit dem Söhnchen auf dem Arme, die Burg erklimmend, um zu seinem Myrrhinchen, seinem Goldchen, seinem lieben Weibchen zu gelangen und sie zu einem Stelldichein zu bewegen in der Panskluft. Myrrhinchen ihm die Hölle heiss machend, auf eine neue,

noch nicht dagewesene Weise. Dann über den armen Mann, der schier zu Asche brennt vor ehelicher Zärtlichkeit, einen Löscheimer über den andern giessend, und was für Löscheimer? Figürliche, die das Feuer nur stärker anfachen durch neckendes und — o Höllenbrand! — foppendes Hin- und Wiederlaufen. Der Chor der Greise, der das mit ansieht in der Orchestra, wimmert Zeter (959 ff.):

> In wie schrecklicher Pein, unseliger Mann
> Dein Herz sich verzehrt, so schnöde getäuscht!
> Ach, ach, wie jammert mich deiner!

Seine Verwünschungen des „abscheulichen Weibes“ klingen zu parabolisch für unsere Verhältnisse, um sie wieder zu geben. Unser Gehörsinn ist in dem Maasse zarter und empfindlicher geworden für Anstand und Sitte, als sich alle andern Sinne dagegen abgehärtet haben. Das Sittlichkeits- und Anstandsgefühl hat sich in's Innere unseres Ohres, wie in ihr letztes hochgelegenes Kastell, zurückgezogen, nachdem die andern Aussenwerke alle vom Feinde erstürmt und besetzt worden. Auf dem Kastell zu Athen steht Kinesias' Fall aber nicht vereinzelt da. Böotien, Sparta, der ganze Peloponnes ist in seiner Lage. Lysistrate feiert einen vollständigen Triumph. „Friede, Friede, liebes Weibchen!“ schreit ganz Hellas. Ein Spartánischer Herold ruft es aus im Namen aller griechischen Kriegsvölker. Bald darauf stimmen die Spartischen Gesandten unisono mit ein in den Ruf. Ihre aufrichtige Friedensgesinnung ist über jeden Zweifel erhaben, das beweist schon ihr Aufzug. Lysistrate darf hoffen, unter dem allgemeinen Jubel der Athener und Spartaner einen dauernden Frieden zu schliessen.

Kaum Eine Scene lässt sich auszugsweise mittheilen aus dieser Komödie von urphallischer und doch, durch das berechtigte Verhältniss zwischen den gegenseitig nach einander begehrenden Männern und Frauen, grundsittlicher, keuscher Komik; patriotisch-heilvoller Komik zugleich, da ihr ergötzlicher Muthwille dem höchsten Gut, dem heiligsten Zwecke, gilt: dem Haus und Land, Stadt und Staat beglückenden Frieden; ja einem für den ganzen Familiencomplex des stammverbrüderten Hellas segenvollen Frieden gilt. Desshalb wirkt auch, was auszugsweise unmittheilbar, im Zusammenhange, das Einzelne wie das Ganze, — wirkt die ganze Komödie von Anfang bis Ende auf jedes tüchtige und gesunde

Gemüth von Grund aus erfrischend und erquickend. Dafür giebt man die fehlende Parabase gern preis.

Die Thesmophoriazusen (*Θεσμοφοριάζουσαι*, Thesmophorienfeier begehende Frauen) Ol. 92, 3=410. Archon Theopompos. Diese Zeit der Aufführung wird aus einer Anspielung in der Parabase (v. 808) auf das Abtreten der Eubulen vom Amte und den Sturz der Oligarchen (Ol. 92, 3.) abgeleitet. Auf die Befreiung von den „Tyrannen" deutet ferner auch Vers 1143ff. in dem Chor-Ausruf an die Pallas:

Erscheine, die du Tyrannen
Verabscheust, wie Recht ist!

Die Bezeichnung der Jahreszeit (v. 67) „und Winters ist den Strophenbau zu zimmern nicht gerade leicht", macht die Aufführung in den Lenäen wahrscheinlich. Gleich der erste Vers unserer Komödie spielt auf den Winter an:

O wann erscheint die Frühlingsschwalbe doch einmal?

Die Tendenz der Komödie: Verspottung des Euripides und seines Weiberhasses, ist uns schon bekannt. Zu dem Zwecke lässt der Dichter die Komödie zur Zeit der Thesmophorienfeier spielen, eines Weiberfestes, welches im October (vom 9—15. Pyanepsion) der Demeter Thesmophoros (Gesetzgeberin) zu Ehren, zwei Tage lang zu Halimus (Attika) und drei Tage lang zu Athen im Thesmophorientempel von den attischen Matronen begangen ward.

Euripides erfährt in unserer Komödie: die Weiber hätten im Thesmophorientempel seinen Tod beschlossen, wegen der Verläumdungen, die seine Tragödien gegen ihr Geschlecht ausstreuen. Als das wirksamste Mittel, die Gefahr zu beschwören, erscheint dem redegewandten Tragiker eine zu seiner Vertheidigung gehaltene Rede in der Weiberversammlung, die nur ein männliches Individuum halten könnte. Einem solchen ist aber der Zutritt zur Thesmophorienfeier bei Todesstrafe verboten. Der Weiberfeind und gleichwohl doch in seinen Dramen Alles verweiblichende Tragiker ersinnt denn auch in solchem persönlichen Bedrängniss ein entsprechendes Auskunftsmittel. Er sucht in Begleitung seines Schwiegervaters, Mnesilochos, seinen Freund und Kunstgenossen, den Tragiker Agathon, auf, den einzigen Mann unter seinen

Bekannten, der, in Frauenkleidern unter Weibern, nicht heraus zu erkennen wäre, und selbst von diesen für ihresgleichen gehalten würde. Die unübertreffliche Scene, eine der ergötzlichsten und genievollsten des Aristophanes, wurde oben schon angeführt. Agathon ist der Mann zu dieser Weiberrolle; er bekennt sich offen dazu, fertigt aber doch den Collegen mit einem Vers aus dessen Alkestis (691) ab: „Dich freut das Licht; den Vater, meinst du, nicht?“ Glücklicher Weise erbietet sich Euripides' Schwäher, Mnesilochos, zu der Verkleidung, die nun unter den allerkomischsten Anstalten vor sich geht. Das Abhaaren und Rasiren des grauen Schädels und Absengen sonstiger Haarstellen, das Euripides mit Scheermesser und Fackel, unter Verzweiflungs-Grimassen des zum alten Weibe balbirten und gesengten Schwiegers, bewerkstelligt, der dabei sich nicht wie ein Schwiegervater gebärdet, sondern wie ein abgebrühtes Schwein, — diese Scene ist das unerreichte Vorbild aller Figaro-Bartholo-Rasir-Scenen. Dabei durchschimmernd überall das tragische Handwerk des Männer zu Weibern abkahlenden und mit der Erinnyen-Fackel absengenden Weiberhassers! So verweibt und zur Frau verkleidet, begiebt sich Mnesilochos in den Thesmophorientempel und hält die Vertheidigungsrede (v. 465—519), und welche! Im vertraulichsten Unteruns führt er den Frauen zu Gemüthe: was auch Euripides Ehrenrühriges gegen die Weiber gesagt; so wäre das Alles doch Larifari gegen das, was er hätte sagen können, und was er dennoch verschwiegen. Er selbst, Mnesilochos, „war drei Tage erst Frau und schlich von der Seite des schlummernden Gatten zum Buhlen hinaus“ — „das, seht ihr? hat Euripides noch nie gesagt.“

> Wie dort die Frau dem Manne zeigt das Oberkleid,
> Wie prächtig das im Lichte sey, und drunterweg
> Den Buhlen hinauslässt — nein, er hat's noch nie gesagt . . .

Und so zählt er noch mehr solcher Fahrten auf, mit dem Refrain: „Das hat er nicht gesagt.“ Die Weiber gerathen in Aufruhr über die Frechheit der „Bübin“ — „Kohlen her! Abgesengt ihr jedes Haar!“ — Mnesilochos schreit im voraus wie am Spiess: „Um alle Welt, nur nicht gesengt, ihr Frauen!“ Grosser Tumult. Mnesilochos schwebt in äusserster Gefahr. Nun muss auch noch Kleisthenes, der unverkleidet, als Weib in Männerkleidern, von

den Frauen aufgenommen wird, in die Versammlung treten, um ihm den Rest zu geben! Von diesem verrathen und entlarvt, wird Mnesilochos vom Altar heruntergeschleift, auf den er sich mit einem, der ersten besten Frau entrissenen Kinde geflüchtet, das sich als ein Weinschlauch in Kinderwickeln ausweist. Vom Altar wird er auf den Pranger geschleppt, hier ausgestellt und einem skythischen Häscher zur Bewachung übergeben. Nun bietet Euripides seine ganze Erfindungskraft auf, um den Schwiegerpapa vom Schandpfahle zu befreien. Zuerst erscheint er als sein Menelaos, der seine Helena zu entführen kommt. Der Skythe fällt, mit barbarisch griechischen Verwünschungen, vor Menelaos den Wächterspiess. Jetzt versucht es Euripides mit seinem Perseus, der die an den Felsen gefesselte Andromeda befreien will, zwischendurch als Echo hinter der Scene rufend, um den Skythen von der Andromeda abzuziehen und durch die sanft verhallenden Mitleidsklagen dessen Barbarengemüth zu rühren. Der unaufhörliche Echoruf wird selbst dem Mnesilochos auf dem Pranger lästig; er möchte am liebsten, lange vor dem Präsidenten in Kabale und Liebe, das Echo hinauswerfen (1073 ff.):

Mnesilochos. Mich tödtet, o Weib, dein faules Geschwätz.
Euripides. Dein faules Geschwätz.
Mnesilochos. Du drängst dich, o Gott! zu lästig heran,
Gar sehr.
Euripides. Gar sehr . . .
Mnesilochos. Zu den Raben mit dir!
Euripides. Zu den Raben mit dir.
Mnesilochos. O verwünscht!
Euripides. O verwünscht!

Nun der Schütze (der Häscher) als Dritter dazwischen.

Schütze (zu Mnesil.) Was swaz du da?
Euripides. Was swaz du da? . . .
Schütze. Wat Düvel!
Euripides. Wat Düvel!

Der Schütze glaubt, Mnesilochos mache sich den Spass, und will auf ihn los. Der giebt die Echo an; diese aber ruft schon von der entgegengesetzten Seite. Euripides erscheint wieder als Perseus und parodirt, mit Mnesilochos zusammen, seine eigene Andromeda-Scene. Als er Miene macht, den Mnesilochos loszubinden, droht der Skythe: „Dann ich sneiden gleick mit diese Sabel-

messer ier den Kopp dir ab." Nun weiss Euripides nur noch ein letztes Mittel: der Tragiker kommt als Kupplerin mit einer Tänzerin — das wirkt! Die Tänzerin lockt den Soldaten bei Seite; der Tragiker löst dem Schwiegervater schnell die Bande und eilt mit ihm davon.

Mit Recht wird die meisterhafte Durchführung des Thema's durch eine intriguenartige Handlung gerühmt: ein neues Moment in der Aristophanischen Komödie. Die Parodie, in Handlung gesetzt, und durch den Helden derselben in eigener Person, ist der Gipfel parodistischer Kunst. Schwerlich hat der Gründer und Meister der parodirenden Komödie, Epicharmos, auch nur annähernd Dem Vergleichbares geschaffen, da er sich in allgemeinen mythologischen Travestien ergehen und jeder Personalverspottung enthalten musste. In den Thesmophoriazusen glänzt Aristophanes' komisches Genie in seiner ganzen Stärke.

Von Aristophanes' zweiter Komödie dieses Namens sind noch Bruchstücke vorhanden [1]), die aber aus keiner Umarbeitung dieses Stückes herrühren, sondern einer selbstständigen Komödie angehören, welche am letzten Tage des Thesmophorienfestes, Kalligoneia genannt, spielte. Kalligoneia, die Namensträgerin des Tages, sprach darin als Amme den Prolog. Man vermuthet, dass die zweiten Thesmophoriazusen zum Inhalte eine Parodie der Antiope des Euripides hatten.[2])

Plutos (*Πλοῦτος*.) Der Reichthum. Zuerst aufgeführt unter Archon Diokles Ol. 93, 1 = 408, zwei Jahre nach den Thesmophoriazusen, und dann zwanzig Jahre später unter Antipatros Ol. 98, 1 = 388. In der zweiten Form ist er auf uns gekommen. Hier trat Aristophanes zum letzten Male als Didaskalos auf. Seine Mitbewerber waren Nikochares mit den Lakonen, Aristomenes mit dem Admetos, Nikophron mit dem Adonis, und Alkaeos mit der Pasiphaë.[3]) In der zweiten Bearbeitung des Plutos spielte Aratos, der Sohn des Aristophanes, die Titelrolle.

Neben den andern zehn Komödien ist der Plutos der blinde Bettler, und seine Erscheinung, beim ersten Auftreten, die leibhafte Gestalt der auf den Bettelstab heruntergekommenen Aristo-

1) Dind. p. 139. Bergk, Arist. fragm. p. 186ff. — 2) Poll. IX, 36. Bergk bei Meineke p. 1083. — 3) Arg. Plut. III.

phanischen Komödie: Der Bauernchor lahm und kahl, wie des Plutos Glatze; die Lyrik erloschen wie sein Augenlicht, nur dass der Gott dieses im Aeskulaptempel wiedererhält, die Chor-Lyrik aber bis zum Schlusse blind bleibt; die Parabase, Anapästen und Trochäen, ausgefallen wie seine Haare und Zähne; der ganze Chor im Chorführer zu einem blossen Mitsprecher zusammengeschrumpft und verhotzelt, der nichts zu sagen hat, und der zuletzt dem Festzuge, welcher den Plutos auf die Akropolis führt, mit einigen kümmerlichen Anapästen folgt, wie ein Leidtragender dem Nasenquetscher eines auf Gemeindekosten zu Grabe geleiteten Stadtarmen. Trotz alledem, bei so tiefer Verkümmerung der Poesie in der Komik, bei so gänzlicher Verarmung der alten Komödie zu diesem einzigen erhaltenen Prototyp der mittlern und neuern attischen Komödie, darf uns Aristophanes' Plutos immer noch für ein Meisterstück dieser Gattung gelten. Vielleicht dürfen wir ihn sogar für eine besondere Eigenart betrachten, insofern nämlich der Plutos charakteristische Merkmale aller drei Gattungen, der alten, mittelern und neuen Komödie, in sich vereinigt. Der alten Komödie schliesst er sich an, durch die Erfindung einer phantastisch allegorischen Verwandlung des blinden, d. h. seine Gaben blind und wahllos, daher auch an Unwürdige austheilenden, in einen sehenden, die Schlechten von den Guten unterscheidenden, wohlthätigen und gerechten Gott. Aus dieser Erfindung alten Styls erwuchsen von selbst die in solchem Geiste durchaus gedachten und ausgeführten Scenen mit der in Lumpen gehüllten Riesengestalt Penia (Armuth), deren Controverse mit den beiden Bauergreisen über die Vorzüge der Bedürftigkeit und der Treiberin Noth, als Quelle aller Betriebsamkeit, Kunst und forschenden Erkenntniss, das Hauptkennzeichen der alten Komödie an der Stirne trägt, und in den gehaltvoll ernsten Gedanken die Gesinnungen des Dichters selbst ausspricht, die Parabase in gewissem Sinne vertretend und ersetzend. In den mythischen Elementen und Nachklängen, in dem kleinlauten, zurückgedrängten Chor hätte man wieder Merkmale der mittlern Uebergangs-Komödie zu erkennen, wo Reminiscenzen aus der Göttermythe mit dem Chor, als Schatten und Anhängsel, aus der alten Komödie, zurückgeblieben. Die Personen endlich, bis auf Plutos, Penia und Hermes, sind sämmtlich reale Charakterfiguren. Der alte Chremylos,

sein Freund Blepsidemos, der schmarotzende Sykophant, der Diener Karion vor Allen, sind vom Wirbel bis zur Zeh Figuren der neuen attischen Komödie und des römischen Lustspiels.

Demgemäss ist auch der Dialog behandelt, und in der Scene zwischen Chremylos und Blepsidemos, den beiden Bauergreisen (322—414), zu einem vollendeten Meisterdialoge des neuen Styles ausgearbeitet. In den Tendenzgedanken theilen sich endlich die alte und die neue Komödie. Er ist im Sinne der letzten, moralisch, insofern die Guten belohnt und die Schlechten bestraft davon gehen. Im Geiste der alten Komödie ist der Ausgang wieder insofern allegorisch-politisch, als der Retter des Plutos, der Chremylos, der den Gott aus Delphi mitgebracht, und ihm durch Asklepios das Augenlicht wieder verschafft hat, dem geheilten Gott seine dauernde Wohnung in der Schatzkammer des Staates anweist, mit der Hindeutung: ist der Staat reich, so geht es auch dem Einzelnen wohl. Zugleich macht der wackere Bauer, Chremylos, sein Versehen wieder gut, das Versehen nämlich: die Heilung des blinden Gottes gegen Zeus' Absicht bewirkt zu haben, in Folge dessen der Gott des Reichthums der Abgott aller Welt geworden, so dass der Beste nur aus Eigennutz sich dem Guten zuwendet und alle wahre Gottesfurcht und Gerechtigkeit zu verschwinden droht. Plutos soll künftighin dem allgemeinen Besten, dem Staat und Staatsschatze, zinsen.

Die Frösche (Ol. 93, 4=405. Archon Kallias) wurden drei Jahre nach dem ersten Plutos, durch den Schauspieler Philonides, an den Lenäen, zur Aufführung gebracht. Aristophanes erhielt den ersten, Phrynichos mit den Musen den zweiten und Platon's Kleophon den dritten Preis. Argum. I und III. erwähnen, mit Berufung auf das Zeugniss des Dikäarchos, einer wiederholten Aufführung der Frösche, die das Stück der Bewunderung verdankte, welche die Parabase erregte (*οὕτω δὲ ἐθαυμάσθη τὸ δρᾶμα διὰ τὴν ἐν αὐτῷ παράβασιν ὥστε καὶ ἀνεδιδάχθη*). Die Komödie spielte ein Jahr vor der Einnahme Athens durch Lysandros und vor der Einsetzung der Dreissigtyrannen-Herrschaft. Am Vorabende einer solchen Katastrophe, in so trostloser Zeitlage und Stimmung, ging diese Komödie wie eine Sonne über dem Athenischen Staat auf, die ihn gleichsam in ein Strahlenmeer von herzstärkender Komik und gemütherhebender Lach-

lust tauchte. Wie die Hölle selbst, die den Schauplatz dieser Komödie bildet, so zauberte Aristophanes' Genie die Schrecknisse des Tages in eine Eliseische Komik um. Eine Höllenfahrt, eine Nekyia, eine Todtenbeschwörung wie diese, hat nie wieder das Herz der komischen Muse so gründlich, bis zu den erquicklichsten Lachthränen erschüttert. Aller Frohsinn, alle Lust, alle sprudelnden Witze und himmlischen Spässe haben sich aus dem Reiche der Lebenden in das Todtenreich geflüchtet, um dort Carneval zu halten. Tod, wo ist dein Stachel? Homer, Virgil, Dante, Milton, in welchen tollfröhlichen Mummenschanz hat sich euer Erebos, Aïdes' nächtliches Dunkel, Plutonisches Haus der Schrecken, Flammenpfuhl der Verdammniss, dein „ewiger Wehe-Schlund", Sänger des Inferno, verwandelt, der sich hier nur aufthut, höllenrachenweit, um in ein schallendes Lustgelächter auszubrechen. Ueber die Höllenpforte dieser „Göttlichen Komödie" würdest du, grosser Alighieri, die Inschrift setzen: „Lasst, die ihr eingeht, jede Trübsal fahren!" Dreimal selig, O voi ch' entrate! Die schreckliche Persephoneia, der finstere Pluton, bekommen Seitenstiche vor Lachen.

„Himmlisch in die Hölle klangen
Und den wilden Hüter zwangen
Deine Lieder" — Orpheus der Komik! —
„Minos, Thränen im Gesichte" — vor Lachen —
„Milderte die Qualgerichte;
Zärtlich um Megärens Wangen
Küssten sich die wilden Schlangen,
Keine Geissel klatschte mehr" — keine, als die lachende Geissel —
„Leiser hin am Ufer rauschten
Lethe und Kocytus, lauschten
Deinen Liedern", — Orpheus mit der Schellenkappe! —

Und ist doch keine possenhafte Parodie; kein Offenbach'scher „Orpheus in der Hölle." Der thrakische Sänger selber hat mit keinen süsserhabeneren Klängen die Schattenseelen um sich versammelt, als der Chor der Eingeweihten hier erschallen lässt. In dem Possenhaften welche Weihe! In der Komik welcher Kunsternst! In dem Lachgenie welche tiefe Seelenverwandtschaft mit der grossen Tragik! Welche Balsamdüfte, welche Wohlgerüche hoher Staats- und Kunstweisheit strömen aus der satirischen Zer-

malmung, wie aus zerstampften Balsamstauden, und durchwürzen die Hölle!

Auf Kosten des Gottes der Freude selber, des Komödiengottes, Dionysos, herrscht hier solche tolle Lust. Er ist sein eigener Sühn- und Sündenbock, und muss vorweg die komische Schuld des ganzen Athenischen Volkes, die Sehnsucht nach Euripides, auf seine Bakchos-Hörner nehmen. Herakles' Löwenhaut über dem safranfarbigen Frauengewand, die Keule in der Rechten und auf Kothurnen schreitend, macht sich der weibische Euripides-Schwärmer, Gott Dionysos, auf den Weg in den Hades mit seinem Diener Xanthias, einem der drolligsten Diener-Käuze des komischen Drama's, dem Urbilde Sancho Pansa's, und auch, wie dieser, seinem Herrn zu Esel folgend. Zunächst spricht Dionysos bei Herakles vor, als berühmtem Unterweltreisenden und Höllenfahrer, um von ihm den kürzesten Weg in den Hades zu erkunden. Beim Erblicken seines Doppelgängers in Löwenhaut und Weiberrock glaubt Herakles zu bersten vor Lachen. Was den Weg in die Unterwelt betrifft, giebt Alkmene's Sohn seinem Vetter verschiedene an zur Auswahl, als da sind: Strick, Schierling, einen Purzelbaum vom Thurm herunter. Die Marschroute passt dem Euripides-Reisenden Weingott nicht. Herakles beschreibt ihm nun den Weg umständlich, wie ihm selber einst von seinem an den Kaukasus geschmiedeten Wegweiser, dem Prometheus, die Reiseroute angegeben worden. Xanthias wundert sich bei der langen Unterhaltung nur über Eins: dass von ihm noch nicht die Rede. „Immer noch kein Wort von mir?“ Unerklärliches Räthsel, woran er für sich kaut, zwischendurch die Frage im Stillen wiederholend: „Immer noch kein Wort von mir?“ — Nach dieser Scene wird ein Todter auf der Bahre vorbeigetragen. Ein Juwel von kleinem komischen Einschiebsel (171 ff.):

Dionysos (zu dem Todten)
He, du da, he! Ich meine dich, Verstorbener!
Mann, nähmst du mir ein Päckchen wohl zum Hades mit?

Der Todte (sich aufrichtend)
Wie gross denn?

Dionysos. Diess hier!

Der Todte. Zahlst du mir zwei Drachmen Lohn?

Dionysos. Das ist mir doch zu theuer.

Der Todte (zu den Trägern).
Fort ihr eures Wegs!
Dionysos. Halt, Guter, halt doch, wir vereingen uns vielleicht.
Der Todte. Erlegst du nicht zwei Drachmen, dann kein Wörtchen mehr.
Dionysos. Nimm neun Obole!
Der Todte. Lieber lebt' ich wieder auf!
(Wird weitergetragen.)

Sie befinden sich am Ort, wo Charon anlegt. Der greise Färge erscheint. Dionysos steigt ein, nicht ohne safrangelbe Angst. Xanthias, als Sklave, darf nicht in den Kahn, er muss einen Umweg nehmen und am „Verschmachtestein" (*παρὰ τὸν Αὐαίνου λίθον*) seinen Herrn erwarten. Während Dionysos rudert, ertönt der Froschgesang, von einem verborgenen[1]) Chore gesungen. Die Frösche singen mit steigender Schnelligkeit des Takts, so dass Dionysos immer rascher rudern muss zu seinem ächzenden Verdruss, der weichliche Dickbauch (226 ff.):

Zerplatztet ihr mit eurem Quacks!
Nichts als das ewige Quax koax!
Die Frösche. Allerdings, du Naseweiser!
Lieben doch mich die lyrafrohen Musen,
Mich liebt der Hornfuss
Pan, der Rohrflöte Meister . . .
Brekekex koax koax.
Dionysos. Und ich, ich habe Blasen schon . . .
Die Frösche. Brekekekex koax koax.

Er überbietet sie mit Brekekekex und quakt sie endlich in den Grund. Der Kahn ist zur Stelle, Dionysos steigt aus und trifft, im Finstern tappend, mit Xanthias zusammen. „Lauter Dunkelheit und Schlamm." Beide graulen sich; Dionysos für zwei. Xanthias sieht schon Hades-Gespenster (284 ff.):

Dionys. Wo wo?
Xanth. Dahinten.
Dionys. Gehe du denn hinter mich.
Xanth. Nein, nein, es ist da voran.
Dionys. Geh' du denn voran . .

Nun sieht Xanthias ein grosses Thier.

1) Schol. Ran. 211.

Dionys. Wie sieht's?
Xanth. Entsetzlich; wandelt sich in allerlei!
Jetzt ist es Stier, Maulesel bald, darauf ein Weib,
Ein reizend Weib.
Dionys. Wo? Gegen diese geh' ich an.

Es ist das gräuliche Gespenst, die Empusa, mit einem Bein von Erz und dem andern von Eselsmist. Dionysos vergeht vor Angst. In seinem Schrecken wendet er sich an den Dionysospriester, der voran auf seinem Ehrenplatz, dem bewussten Thronsessel, unter den Zuschauern sitzt:

Mein Priester, hilf mir; heute zech' ich dann mit dir.

Empusa verschwindet. Man vernimmt Flötenspiel. Der Chor der Eingeweihten beginnt seine herrlich schönen Gesänge, die uns schon bekannt. Dionysos klopft, als Herakles, beim Höllenrichter Aeakos an. Aeakos empfängt den Entführer des Höllenhundes, als wär' er dessen Stellvertreter und läge an der Kette (465 ff.):

Du Schuft,
Du Hauptschuft, aller Schufte schuftigster,
Der unsern Kerberos hinweggelockt . . .
. Jetzt hab ich dich!
Für solche Gräuel sollen . . . deiner Nieren Paar, zusammt mit den Gedärmen . . . zerfleischen die Gorgonen",

die er zu holen forteilt:

Xanthias. Was machst du, Herr?
Dionys. Ich k—. Sprich: Gott helfe mir!

Xanthias schilt ihn den Feigsten der Götter und der Menschen. Dionysos meint: gut! Bist du so beherzt, sey du Herakles, nimm Löwenhaut und Keule. „Ich will dafür so lange dein Packträger seyn." Xanthias lässt sich das nicht zweimal sagen. Der Rollentausch giebt zu den ergötzlichsten Scenen Anlass. Eine freundliche Magd der Persephone begrüsst ihren Held Herakles mit freudigem Willkommen. Drinnen ständen schon für ihn drei Töpfe voll Bohnenmus bereit mit köstlichen Broden und Semmelkuchen, die ihm Göttin Proserpina gebacken. Auch eine Flötenbläserin sey für ihn da, wunderhübsch, und zwei bis drei Tän-

zerinnen, „im vollsten Saft der Jugend und wie Kinder glatt“ (519 ff.):

Xanthias. So geh' und lass die Tänzerinnen dort im Haus
Vor allem wissen, dass ich selbst gleich kommen will.
(Die Magd geht ab. Xanthias zu Dionys.)
Du, Junge, folge hinter mir mit deinem Pack!
Dionys. He, wart' einmal! . . .
Da nimm den Bündel wieder auf und trag' ihn fort!

Xanthias ruft alle Götter zum Zeugen an. „Was Götter!“ sagt Dionysos, „die Haut herunter!“ Dionysos ist wieder Herakles. Zwei Höllenwirthinnen haben ihn erspäht und rufen einander zu: „Kommt daher! hier ist der Schalk, der, als er jüngst in unsere Wirthschaft eingekehrt, die schönen sechzehn Brödchen uns verschlang!“ Xanthias reibt sich vergnügt die Hände: „Einem wird's hier übel gehn.“ Erste Wirthin: „Und ausserdem die zwanzig Würste“ . . . Xanthias reibt noch vergnügter: „Einer büsst es heut.“ Zweite Wirthin: Und das viele Pöckelfleisch und der frische Käse, „den uns der Unhold sammt dem Korb hinunterschlang!“ Erste (561 ff.):

Und als ich ihm die Zeche dann abforderte,
So sah er mich ganz grimmig an und brüllte los.
Xanthias. Die Weise hat er, also treibt ers überall . . .
Die Wirthinnen. Und zog den Sabel, und tobte wie ein Rasender,
Und stürmte fort und nahm die Binsenmatten mit!
Xanthias. Auch diese Weise hat er — — —

Die Wirthinnen eilen ab, um Kleon und Hyperbolos zu folgen, die beide im Hades als Rechtsanwälte angestellt sind (579 ff.):

Dionysos. Ich will verflucht seyn, lieb' ich nicht den Xanthias!
Xanthias. Was deine Absicht, weiss ich: lass die Worte seyn,
Ich werde nicht Herakles mehr!
Dionysos. Nicht also sprich,
Mein Xanthiaschen!

Xanthias verschwört Hals und Kopf, „nehm' ich jemals wiederum den Schmuck dir ab.“ Kaum sind sie umgekleidet, poltert Aeakos mit seinen Knechten herein: „Auf schnürt ihn schnell zusammen, diesen Hundedieb, damit er büsse, hurtig!“ Nun sagt Dionysos: „Hier geht's Einem schlimm!“ (615 ff.):

Xanthias (zu Aeakos).
Sieh, einen Vorschlag mach' ich dir als Ehrenmann:
Nimm hier den Burschen, folt're den, und findest du
Mich dann im Unrecht, führe mich zum Tode hin! — —
Aeakos. Das lässt sich hören! . . .

Dionysos ist keineswegs dieser Ansicht, besinnt sich nicht lange und giebt sich als „Göttersohn“ zu erkennen. „Gott Dionysos, Sohn des Zeus, und der ein Sklave.“ Xanthias meint: „Um so mehr wird er durchzupeitschen seyn. Wenn er Gott ist, fühlt er die Schläge nicht. Auch kommt es ihm auf eine Probe nicht an, wer von ihnen beiden im Prügelaushalten mehr Gott ist. Aeakos findet den Vorschlag gottvoll. Und nun wird, auf die Gottprobe hin, von Aeakos abwechselnd gottsjämmerlich losgedroschen. Dionysos will den Gott herausbeissen und verbeisst die Schläge. Xanthias hat, was Prügel anbetrifft, längst seine Apotheose hinter sich und kann einen Götterpuff vertragen. Dionysos fängt an „scharfe Zwiebeln zu riechen“, und schreit ah! viermal; schluckt jedoch die Zwiebeln hinunter. Jetzt kommt aber eine Bolle, die ihn in seine Lieblingsstimmung versetzt, ins Dithyrambische. Aufschreit er: „Apollon, — der du Delos oder Pytho schirmst“, — fasst sich aber und lächelt gottzwiebelselig: „Nur ein Jambos aus Hipponax“, meint er, „wäre ihm gerade bei dieser Gelegenheit durch den Kopf gegangen.“ (671 ff.):

Xanthias (zu Aeakos). So schaffst du nichts; zerbläue lieber ihm den Wanst.
Aeakos. Zeus weiss es: auf denn, strecke deinen Bauch daher!

Aeakos schlägt auf den Gottbakchosbauch. Der Weingott ruft den Wassergott, Poseidon, an, etwas Wasser in des Höllenrichters feurigen Wein zu mischen, und bedient sich dazu einer Stelle aus Sophokles' Laokoon:

Dionysos. „Poseidon, — “
Xanthias. Einem that es weh!
Dionysos. „Der du waltest am Agäerstrand
Oder in des blauen Meeres
Tiefem Grund!“
Aeakos. Ha bei Demeter! Kann ich's doch in keiner Art
Ergründen, wer von euch der Gott! Nun geht hinein,
Denn unser Herr und Persephassa werden euch
Alsbald erkennen, da sie gleichfalls Götter sind.

Dionysos. Ganz recht; indessen wünscht' ich nur, du wärst zuvor
So klug gewesen, eh' du mir die Schläge gabst.
(Alle ab.)

Hier folgt die Prachtparabase (675—737). Wir geben ein Stück daraus pour la bonne bouche; einen Theil vom Theile, da die Parabase der Frösche nur die zweite Hälfte, die trochäische Partie vorträgt, den antistrophischen Theil, Epirrhema und Antepirrhema. Die anapästische Partie scheint von der Parodos (v. 316ff.) absorbirt:

Chorführer. Wandle mir, Muse, heran zu den heiligen Chören und neige
Dein Ohr meinem Lied. — —
Wohl geziemt's dem frommen Chore, was der Stadt Gedeihen schafft,
Einzuschärfen und zu lehren. Und vor Allem rathen wir,
Dass ihr gleichstellt alle Bürger und verbannt die Schreckenszeit,
Jedem, der gefehlt, von arger List umgarnt des Phrynichos [1]),
Muss es, sag' ich, unverwehrt sein, wenn er da gestrauchelt hat,
Durch Verantwortung zu tilgen seiner alten Fehle Schuld.
Weiter mein' ich: ehrlos darf hier Keiner seyn in unsrer Stadt.
Schimpflich ist's ja, wenn ein Jeder, der zur See Einmal gekämpft,
Gleich Platäer wird, ein Herr wird, wer vordem ein Sklave war, — [2])
Was ich gar nicht tadeln möchte, dass es ungehörig sey,
Nein, ich lob' es, denn allein hier habt ihr euch als klug bewährt; —
Doch dabei ziemt's euch, den Bürgern, die mit euch so oft zur See
Schon gekämpft sammt ihren Vätern, euch verwandt durch Stamm und Blut,
Nachzuseh'n den Einen Unfall, wenn sie flehn um diese Gunst.
Auf vergesst denn alles Grolles, ihr so weise von Natur,

1) Der die Schreckenszeit der Vierhundert hatte herbeiführen helfen. — 2) In der Seeschlacht bei den Arginusischen Inseln (vor Lesbos) hatten die Sklaven tapfer mitgefochten und den grossen Seesieg über die Sparter erkämpfen helfen. Sie erhielten dafür die Freiheit und das attische Bürgerrecht.

Lasset uns die Menschen alle, die mit uns zur See gekämpft,
Freudig als Verwandte werben, Bürger und an Ehre gleich!
Wenn wir hier uns überheben, wenn wir uns hoffärtig bläh'n,
Jetzt zumal, wo Sturm und Woge schaukelnd uns im Arme wiegt,
Leben wir im Mund der Nachwelt nicht dereinst als Weise fort . . .

Wie gross ist diese Komik; wie mächtig gross diese Dichter und wie lächerlich klein unsere tendenzscheuen Nebelingen, die Nebelzwerge der romantischen Nebelkappen-Dramatik, die denn auch Alles unsichtbar macht: Poesie, Geschichte, Körper und Abdruck des Jahrhunderts, und deren Zauberkraft darin besteht, dass sie das Leben in sein Anagramm umkehrt.

Die zweite Hälfte der Frösche, die wunderbarste Kunstkritik als Komödie, die Psychostasie, die Kunstseelenwägung der beiden Tragiker, haben wir bereits in unserer Besprechung des Euripides gewürdigt. Die Komödie schliesst mit der Zurückführung des Aeschylos durch Dionysos, nicht des Euripides, in die Oberwelt nach Athen, um durch weisen Rath, wie Pluto's Geleitsegen lautet, „die uns geliebteste Stadt zu retten.“

Die Ekklesiazusen (*Ἐκκλησιάζουσαι*, Weibervolksversammlung), Ol. 97, 1 = 392. Die Bestimmung der Aufführungszeit beruht auf einem Schol. Eccl. 195, wonach das (v. 195f. Eccles.) berührte Bündniss zwischen Athen, Theben, Korinth und Argos, einer Angabe des Philochoros gemäss, Ol. 96, 3 = 394, zwei Jahre vor der Aufführung der Ekklesiazusen, wäre abgeschlossen worden.

Das Problem dieser dritten von Aristophanes' Weiber-Komödien muss uns, die wir das Thema, als zeitgeschichtliche Frage, das gegenwärtige Geschlecht lebhaft beschäftigen sahen, von allen Komödien-Motiven des Alterthums das überraschendste und das unserem Jahrhundert wahlverwandteste scheinen. Frauen-Emancipation, Frauen- und Gütergemeinschaft, um solche Fragen bewegt sich diese Weiberherrschafts-Komödie. Nicht etwa blos theoretisch, in Form eines lustigen Fraueneinfalls, Plans und Anschlags; nein praktisch durchgeführt, als Handstreich von den Frauen selbst den Männern über den Kopf weg, die es sich schliesslich — und das ist des Spasses lustigste Spitze — gefallen las-

sen. Gewiegte deutsche Gelehrte, Schleiermacher [1]), Bergk [2]); vor ihnen Morgenstern [3]), und noch Glypheus [4]), haben in dieser Komödie eine Parodie des Platonischen Staats vermuthet, eines Werkes, das zur Zeit der Aufführung derselben noch gar nicht existirte. [5]) Gesteht doch Platon selbst [6]) dem Aristophanes die Priorität zu, wenn er dergleichen Grundsätze, wie Gemeinschaft der Frauen u. s. w., gegen die Verspottung der Komiker verwahrt, die sie lächerlich dargestellt hätten. [7]) Aristophanes' Frauen haben nicht nur ihren Männern, bei nachtschlafender Zeit, zugleich mit den Kleidungsstücken die praktische Lösung der Frage über den Kopf weggenommen; und nicht blos dem Platon, sondern auch den Communisten und Socialisten neuerer Zeit. Baboeuf, Saint Simon, Cabet, Proudhon und Madame Sand sind von der Bürgerin Praxagora und ihren Mitschwestern in der Selbstemancipation schon 392 vor Chr. überholt worden. Ja Aristophanes' Weiber haben diese Theoretiker in den äussersten Consequenzen des politisch socialen Princips überflügelt, deren praktischen Werth sie durch die unmittelbare über Nacht erfolgte Verwirklichung bewiesen. Den Fundamentalsatz der Communisten und Socialisten: Eigenthum ist Diebstahl, trägt Praxagora, gleich bei ihrem nächtlichen Heraustreten aus dem Hause, in den ihrem schlafenden Manne gestohlenen Kleidungsstücken unter dem Arme. Mit des Mannes Hose — nach unserer Kleiderordnung — hat sie zugleich die Zügel der Herrschaft ergriffen. Die That geht hier der Theorie voran, die ihr erst V. 590 nachhinkt. Als Blepyros, Praxagora's Gatte, mit der Diogenes-Laterne seine Hosen sucht und in ihnen den Mann, ist schon am frühen Morgen die Staatsumwälzung erfolgt, Dank der Stimmenmehrheit, welche die als bärtige Männer verkleideten Frauen auf der Pnyx durch Ueberrumpelung erlangt. Jetzt erst trägt Praxagora ihrem ehelichen Ohnehosen den Fundamentalsatz theoretisch vor in Anapästen:

Ich will, dass Alles Gemeingut sey, dass Jegliches Allen gehöre,

1) Platons Werke B. 2, 1. S. 20. — 2) Rel. Com. att. p. 81. 404. — 3) De Platon. Rep. Hal. 1794. — 4) Aristoph. Weibervolksvers. Nebst einer Abhandlung über Veranlassung, Absicht und Darstellung d. Stücks. Stuttg. 1836. — 5) C. Fr. Hermann De Rep. Plat. temporib. Marb. 1829. — 6) Rep. V. p. 453. 457. — 7) Vgl. Bode a. a. O. 362, 2.

Dass Alle sich nähren von Einem Besitz, — nicht Dürftige geb' es und Reiche . . .
— — — Allen gemeinsam mach' ich und Eins und gleich in Allem das Leben.

Aufs erschöpfendste wird die Doctrin zwischen ihr und ihrem Manne, nach allen Seiten, ventilirt. Die Scene enthält die ganze Kritik dieser Frage, und wird die Frauen- und Güter-Gemeinschaft insbesondere von Praxagora so lichtvoll entwickelt und Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit und Schwesterlichkeit für Alt und Jung, Schön und Hässlich, so gleichmässig abgewogen und vertheilt, dass Blepyros, als ihm vollends Praxagora einen Vorschmack von dem gemeinsamen Tafeln und Schmausen giebt und ihm das Bild der Tafelfreuden so reizend ausmalt wie möglich, Hose und Regiment auf dem Altar der Frauen- und Schüsselgemeinschaft opfert, mit hosenfreiem Hochgefühle begeistert ausrufend (725 ff.):

Wohlan!
Ich folge dir jetzt immer auf der Ferse nach,
Dass alle Leute schau'n nach mir und rufen: „seht,
Seht unsrer Fürstin Ehgemahl! Bewundert ihn!"

Zu den lustigsten Situationen giebt das Alter-Vorrecht in Liebessachen zwischen alten Koketten und jungen Mädchen Anlass. Wir erhalten dadurch eine Fenster-Scene, in welcher man das Vorbild zu den reizenden Balkon- und Ständchen-Scenen in den Operetten des vorigen Jahrhunderts, eines Sedaine, Fiorivante und selbst des göttlichsten aller Meister, Mozarts, finden könnte, dieses Orpheus-Aristophanes. Ein altes geschmücktes Weib erscheint am Fenster; am Fenster gegenüber ein junges Mädchen, beide des Trauten harrend, liebeschmachtend. Die Alte im Krokosröckchen trällert vor sich hin ein Liebeslied (877 ff.):

Musen, schwebt herab auf meinen Mund
Und haucht in Jonerweise mir ein Liedchen ein . . .
(singt zur Flöte:)
Wünscht es Einer gut zu haben,
Muss er ruh'n in meinen Armen;
Die verstehen Nichts, die Jungen,
Wir verstehen's allein, die Reifen,
Keine küsst und herzt so brünstig
Ihren Freund, als ich den Schatz,
Der mir im Arm ruht;
Nein, sie flattert stets zu neuen.

Das Mädchen (singt)
Schmähe nicht auf uns, die Jungen!
Denn die süsse Lust der Jugend
Haucht um die zarten Hüften,
Und umblüht die schwellenden Aepfel.
Du Greisin
Liegst geschniegelt, übertüncht da,
Recht wie die Braut des Todes.

Die Alte. — — — — — — — — — —
Dass du eine Natter im Bette
Fändest und an dich heranzögst,
Wenn dich nach Küssen lüstet!

Das Mädchen. Weh mir, weh! Wie geschieht mir noch?
Noch nicht kommt mein Trauter;
Allein, einsam harr' ich hier;
Denn meine Mutter ist ausgegangen
Und nun — was Weit'res zu sagen brauch' ich nicht.
Amme, ja, den Orthagoras [1]),
Ach, ruf' ihn her! . . .

Ein Jüngling tritt auf (938 ff.):

Der Jüngling (singend)
Dürft' ich doch mit der jungen Dirne kosen,
Nicht erst einer verschrumpften alten Hexe
Noch einem Stumpf mehr mich nahen . . .

Die Alte (am Fenster)
Da kommt der Holde selbst heran, von dem ich sprach!
Hier herein, hier herein,
Trauter Schatz, komm herein . . .
Mich stürmt das Verlangen umher,
Kind nach deinem Lockenhaar;
Ungestüm drängt die Sehnsucht mein' Herz,
Die mich verzehrend umfangen hält . . .

Der Jüngling (zu dem Mädchen hinauf)
Komm heran, komm heran, steige doch
Zu mir herab und öffne mir die Pforte! . . .
Trautestes Mädchen, ich flehe,
Thu' auf, umarme, küsse mich!
Um dich leid' ich Pein.
Mein goldner Schatz, meiner Gedanken Wonne,
Kind Aphrodite's,
Der Musen Biene, du, der Huld-

1) Ihren Romeo.

Göttinnen Pflegling — —
Thu auf, umarme, küsse mich!
Um dich leid' ich Pein. (Er pocht.)

Die Alte öffnet die Thüre. Sie bemächtigt sich seiner. Er sträubt sich mit Händen und Füssen: heute, meint er, sey nicht die Reihe an den Uebersechzigjährigen:

Was unter zwanzig wird von uns jetzt abgemacht.

Er wäre verloren, käme ihm nicht eine zweite Alte zu Hülfe, noch scheusslicher als die erste und noch geschminkter. Diese zieht gleich eine Rolle hervor, den „Volksbeschluss, wonach er ihr zu folgen hat" und liest ihm denselben vor. Das Mädchen befreit ihn von dem Scheusal. Eine dritte, vierte Alte kommt. Es hängt Gewicht sich an Gewicht, eine hässlicher als die andere. Als die Vierte sich entschleiert, ruft der Jüngling mit Entsetzen (1068 ff.):

Hilf, Herakles!
Ihr Korybanten, Pane, Dioskuren, helft!
Viel grauser noch ist diese Pest, als jene dort.
Was ist, um's Himmel willen, das für ein Ungethüm?
Ein Affe wohl, mit lauter Bleiweiss überschmiert?
Ein altes Weib, das aus dem Hades auferstand?
Die vierte Alte. Lass dein Gespött und folge mir!
Die dritte Alte. Nein, folge mir! . . .
Jüngling. Ihr reisst mich noch in Stücke, verwünschte Hexen ihr!
Die dritte. Mir, mir zu folgen hast du dem Gesetze nach.
Die vierte. Nein, mir; den Vortritt hab' ich als die Hässlichste . . .

Eine betrunkene Magd der Praxagora, Blepyros und der Weiberchor beschliessen die Komödie. Sie laden das ganze Publicum zum Abendschmaus. Die Chorführerin fordert den Blepyros auf, sich ein Mädchen zu nehmen, und wendet sich dann an die Preisrichter im Publicum (1154 ff.):

Nur eine Mahnung ruf' ich jetzt den Richtern zu:
Erst den Weisen, meiner Weisheit eingedenk zu krönen mich,
Dann den Lachern, weil ich ihnen Spass gemacht, zu krönen mich,
Und somit beschwör' ich Alle, wohlgeneigt zu krönen mich.

Das klingt wie ein Ghazel von Hafis. Die Chorführerin, im Namen des Dichters, fährt fort:

Lasst uns auch nicht das entgelten, dass zuerst uns traf das Loos,

Aufzutreten; nein, gedenkend alles dessen, müsset ihr
Ueber unsre Chöre richten, stets gerecht, dem Eide treu.
Ahmet nicht der argen Sitte schnöder Buhlerinnen nach,
Welche nur im Sinn behalten, wer zuletzt mit ihnen war.

Das Loos entschied also, wie schon erinnert worden, die Reihefolge, in welcher die Wettkämpfer mit ihren Stücken vorgingen. Der frische Eindruck, den der letzte, der dritte, mit seinem Stücke zurücklässt, war eine Gunst des Zufalls, den die Chorführerin den Preisrichtern zu erwägen giebt. Der erste Halbchor erinnert nun daran, dass sie „hin zum Schmause tanzen." Zweiter Halbchor (gegen die Zuschauer gewendet):

Ha, sie kau'n schon los darauf,
Und tanzen jauchzend davon.

Hinsichtlich des Chors ist noch zu bemerken, dass er der eigentliche Schauspieler in dieser Komödie ist, und Praxagora zugleich Chorführerin und Protagonistin. Die Frauen erscheinen in corpore gleich zu Anfang auf der Bühne, nicht als Chor, sondern als Schauspielerinnen; führen jedoch, nicht in der üblichen Zahl von höchstens drei Sprechern, sondern ihrer zehn das Gespräch, die Wechselreden in Weise von Choreuten tauschend. Erst im zweiten Acte, wo die Frauen von der Pnyx zurückkehren, erscheinen sie als Chor in der Orchestra, und halten eigentlich nun erst ihre Parodos. Die Parabase fehlt. Das socialistische Motiv hat gleichsam das politische absorbirt. In Bezug auf jenes ist, im Vergleich zum Emancipationsbegriffe der Neuzeit, der Unterschied festzuhalten: dass der griechische Komiker die Absurdität der vom Communismus, als auszuführendes Problem, aufgestellten Forderung an einer thatsächlichen Verbeispielung nachweist und lächerlich macht; mit einem bedeutsamen Fingerzeige jedoch auf den Ursprung solcher Pseudo-Probleme, als Auswüchse entarteten Mannthums und eines in der Auflösung begriffenen Staatswesens. Frauenherrschaft, Frauenemancipation, im Sinne jener Doctrin, ist dem Komiker, wie jeder gesunden Auffassung des Staats- und Familienwesens, nichts anderes als die Ausgeburt sittlicher Entmannung; das Aftergebilde eines aus der Art geschlagenen, in gemeine Genusssucht und Sinnenlust versunkenen Männergeschlechts. Frauenherrschaft und lustgeknechtetes Mann-

thum stehen in so nothwendiger Wechselbeziehung, wie Omphale in der Löwenhaut mit einem Herakles am Kunkel in der Weiberhaube. Mit der Herrschaft der Genusssucht ist schon die Frauenherrschaft vollbracht. Und allzeit und überall wird ihr Thron auf den Trümmern der Mannheit aufgerichtet. Die George-Sand'sche Frauenemancipation ist der Bienenstaat im Löwenaas.

Aus den Fragmenten der 32 Komödien, die Bergk[1]), der 43, die Meineke[2]), der 52, die Ranke[3]) dem Aristophanes zuschreibt, kurz aus den Fragmenten der schliesslich auf 41 festgestellten Gesammtzahl von Aristophanes' untergegangenen Komödien lässt sich von den wenigsten auch nur der ungefähre Inhalt erkennen, und nur von vieren derselben die Aufführungszeit bestimmen. Diese vier Komödien sind: Die Zecher (*Δαιταλεῖς*) Ol. 88, 2=427 von Philonides auf die Bühne gebracht. Es war bereits von ihnen die Rede. Die Babylonier Ol. 88, 3=426. Didaskalos Kallistratos. Ebenfalls schon erwähnt. Der Proagon (die Vorfeier oder das Vorspiel) Ol. 89, 3=422. Eine muthmaassliche Parodie auf die von Euripides in den Kreterinnen behandelte Thyestessage, mit Euripides als Hauptrolle. Dass Philonides mit dem Proagon die Wespen besiegte, ist schon mitgetheilt. Der Amphiaraos, Ol. 91, 3=414 gespielt in den Lenäen, zwei Monate vor den Vögeln. Die Aschen-Propheten als Reliquien-Sammler weissagen rückwärts aus der Fragmenten-Asche des Sehers Amphiaraos, dass diese Komödie des Aristophanes die Travestie einer gleichnamigen Tragödie gewesen, mit Beziehung auf Kriegsereignisse der Gegenwart.

Die unsterblichen Reste der Holkaden (Lastschiffe) und der Gorgonen (Landleute), sehnen sich nach Ruhe; jene, versunken im Meere der Vergessenheit; die „Landleute" nach Grabesfrieden in ländlicher Abgeschiedenheit. „Die Sehnsucht nach den Segnungen des Landlebens spricht sich deutlich in ihnen aus" — so sey ihnen die Landerde leicht; lassen wir sie ruhig darunter modern. In den Heroen vermuthet man den Contrast der attischen Vorzeit mit der Gegenwart. Die Frauen, welche die Theaterplätze vorwegnehmen (*Σκηνὰς καταλαμβάνουσαι*), nah-

1) Aristoph. fragm. Brl. 1840. p. 13. — 2) T. 2, 2 p. 901. — 3) de Aristoph. Vita p. CCCXII ff.

men wahrscheinlich die Plätze in der Komödie in Beschlag, von welcher sie angeblich ein Gesetz ausschloss, das Niemand kennt und, „wie sich wohl annehmen lässt“, in falschen Bärten und in Männerkleidern, ähnlich wie die Weiber in den Ekklesiazusen die Pnyx besetzen. Was sie aber im komischen Theater durchsetzen wollten, „steht dahin.“ Die Lemnierinnen, Anagyros, Triphales, sind drei Titel mit sieben Siegeln. Ueber die Komödie Gerytades hat Athenäos[1]) einige Notizen aufbewahrt, woraus sich ergiebt, dass die Scene in der Unterwelt spielte, „wohin drei ausgehungerte Poeten, Sannyrion, Meletos und Kinesias, als Repräsentanten einer dreifachen Kunstübung, der Komik, Tragik und Dithyrambik, von ihren lebenden Mitbrüdern gesandt worden, um daselbst die abgemagerte Poesie mit den Phrasen der verstorbenen Dichter wieder zu stärken und zu kräftigen. Charon hatte seine Noth, die drei winzigen Gestalten ohne Ballast über den Fluss zu schiffen. Sie waren so hungrig, dass sie das Wachs von ihren Beglaubigungstäfelchen unterwegs verzehrt hatten.“[2]) Die drei Hungrigen leben in den Reliquiensammlern fort, als welche sie nun die Beglaubigungstäfelchen selbst verspeisen. Im Dädalos bemächtigt sich, mit Hülfe dieses Attrappen-Künstlers, Zeus durch immer neue Verwandelungen der Leda. Vermuthlich war der Schwan das männliche Seitenstück zu der hölzernen Kuh des berühmten Kretensischen Hof-Mechanikers. Die Danaiden gelten für eine Parodie der Tragödie gleichen Namens. Die Dramen, meint man, enthielten ein Drama im Drama, wie Hamlet's „Mausefalle“ solch eines ist; mit dem Unterschiede, dass Aristophanes' Mausefalle mit Mann und Maus zu Grunde ging; das Drama mit dem Einschlussdrama zusammen. Ob die Pelarger älteste Ackerbürger von Hellas oder Störche waren, wissen die Fragmenten-Forscher nicht, da der Titel beides bedeuten kann. Der Polyeidos hatte einen Wahrsager zum komischen Helden, der den jungen, in einem Syrupfass ertrunkenen Königssohn Glaukos, Prinzen von Kreta, ins Leben zurückrief. Ob darin auch der Hof von Kreta, als Chor von Höflingen, vorkam, die den Prinzen trocken leckten, davon melden die Fragmente nichts. Die Tagenisten (*Ταγηνισταί* von *τάγηνον* Schmorpflanne) scheinen mit der Schma-

1) XII, 551 A. VII, 307 E. — 2) Bergk p. 117 ff. Bode 371, 8.

rotzer-Komödie verwandt. In den Telmossiern mochten Künste der Wahrsager verhandelt worden seyn, laut Titel, der auf die Bewohner von Telmossos (St. in Lykien) gehen kann, die besten Traumdeuter ihrer Zeit. Was können die Phönissen anders gewesen seyn, als eine Parodie von Euripides' Tragödie gleichen Namens? Stoff dazu und Angriffspunkte bot sie reichlich dar. Ob die Horen die Tendenz von Kratinos' gleichnamiger Komödie hatten, wie Welcker [1]) glaubt, steht wieder dahin. Aristophanes' Horen sollen, als Chor, den Streit altattischer Gottheiten mit dem in Athen aufgenommenen Dienste phrygischer Gottheiten, der Kotytto, des Sabazios u. dgl. m. begleitet, und der Streit mit der Exmission der letztern geendet haben.

Kokalos und Aeolosikon hiessen, wie schon erwähnt, die beiden letzten, aber nicht von ihm selbst aufgeführten Dramen des Aristophanes. Beide trat er seinem Sohne Aratos ab, der sie (bald nach Ol. 98, 1 = 388) unter eigenem Namen auf die Bühne brachte. Im Aeolosikon erkannten die Alexandrinischen Kritiker den Charakter der mittlern, im Kokalos den der neuen attischen Komödie. Der Kokalos spielte im Hause des Königs Kokalos in der sikelischen Stadt Kamikos, und hatte die Verfolgung des Dädalos durch Minos, König von Kreta, zum Gegenstande. Da das Stück Verführung, Erkennung u. s. w. erhielt, rechnet es die Vita [2]) zu der Menander-Komödie. Auch soll Philemon den Kokalos in seinem Hypobolymäos benutzt haben. [3]) Aeolosikon, wie schon berichtet, war eine Travestie von Euripides' Aeolos. Im Titel hat Gravert [4]) eine Zusammensetzung von Aeolos und vom Koch Sikon erkannt.

Mittlere attische Komödie (ἡ μέση κωμῳδία).

Ihre Blüthezeit fällt, nach Meineke [5]), in den Zeitraum von Ol. 97 bis Ol. 110, 3 = 388; eine Periode von etwa vierzehn Olympiaden, die zwischen dem Abschluss des peloponnesischen Krieges und der Schlacht von Chäroneia liegt. Diese Geschichtsepoche bezeichnet für den attischen Staat eine Uebergangskrise von demokratischer Herrschaft und Freiheit zum Verluste nationaler Selbstständigkeit;

1) Rhein. Mus. 1838. S. 585. — 2) p. 544, 25. — 3) Clem. Alex. Strom. VI. p. 752. — 4) Niebuhr's Rhein. Mus. 1828. S. 59 ff. — 5) Quaest. scen. II. p. 2.

eine Uebergangsphase von oberherrlicher Volksmajestät zur dynastischen Familienherrschaft halbbarbarischer, durch asiatischen Einfluss entarteter Truppenführer (Diadochen), die das west-östliche Weltreich des grossen Alexander in kleine Löwenantheile zerfleischten. Gleichergestalt bildet die mittlere attische Komödie nur eine Uebergangs-Abart zwischen der grossen erloschenen Komödie staats- und volksfreier Oberheit und der kleinen Haus- und Hof-Komödie des Privat- und Familienlebens, der sogenannten neuen Komödie (ἡ νέα), welche auch die neuere und neueste geblieben; als deren Begründer und Meister Menandros durch alle Zeiten gefeiert wird, und die noch heutigen Tags als die allein und ausschliesslich gültige sich behauptet. Schon A. W. Schlegel[1]) hat die mittlere attische Komödie nur als eine Uebergangsform betrachtet. Diesen schwankenden Mittelcharakter derselben hebt auch O. Müller[2]) hervor. Ebensowenig lassen sich feste Grenzpunkte für sie bestimmen. Tzetzes zählt denn auch, ausser dem Komiker Platon, den Kratinos, Eupolis, Pherekrates, Aristophanes u. s. w. zur mittlern Komödie[3]), auf Grund solcher Stücke offenbar, die als Zwischengattung den Charakter dieser Gattung tragen, deren Wurzel in der altsikelischen Komödie, in der Komödie des Epicharmos, zu suchen.

Betrachten wir die mittlere attische Komödie, soweit solches die Bruchstücke gestatten, in Bezug auf Stoff und Form, so wird sich, dem Angedeuteten zufolge, auch nur ein Zwittercharakter derselben von vorwaltend negativer Beschaffenheit ergeben. In Ansehung des Stoffes ist sie auf Enthaltung von aller persönlichen, insbesondere gegen politische Charaktere gerichteten Satire angewiesen. Andererseits hat sich diese Mittelgattung noch nicht zur Familien-Komödie entwickelt. Nach beiden Richtungen hin also zwischen zwei Inhaltslosigkeiten schwebend, zwischen der Entfremdung vom öffentlichen Staatsleben und dem Unvermögen sich zur Familienkomödie zu erschliessen, musste ihr Spielraum nothwendigerweise auf allgemeine Zustände, auf ein Absehen eben vom Besondern und Persönlichen, beschränkt bleiben. Staat und Haus, Gemeinwesen und Familie, blieben ihr verschlossen: wo

1) Vorles. I, 329. — 2) Gesch. d. hell. Lit. II, 268. — 3) Cram. Anecd. Oxon. T. 3. p. 337, I.

wird sie nun ihre Stätte aufschlagen? Wie sie selbst eine Mittelstellung einnimmt, so wird sie auch nur an einer Zwischenstation gleichsam verkehren, sich nur einen provisorischen Aufenthalt erobern, ihre Palästra nur auf einem Tummelplatze finden können, der ähnlich zwischen öffentlichem und häuslichem Verkehrsleben die Mitte hält: die Strasse, den offenen Markt. Die mittlere Komödie ist die Komödie des öffentlichen Strassenlebens und Markttreibens, die Komödie des halb müssigen, halb bürgerlichen Geschäftstreibens in häuslichen oder Gewerbs-Angelegenheiten. Ihre Figuren sind daher auch Markt- und Strassentypen; Gattungsfiguren des Strassenverkehrs, öffentliche professionelle Charaktertypen nach Ständen, Handwerken und Gewerben: Philosophen, Köche, Fischhändler, Schmarotzer, Hetären; in jener Zeit sämmtlich öffentliche Personen, Stadt- und Ständefiguren. Der Allgemeinheit ihrer Personen entsprechend, ist die Sittenschilderung und die Satire in dieser Komödie gehalten. Namhaft verspottet kamen in der Regel nur verstorbene Berühmtheiten vor. Die Angriffe auf Lebende, auf Philosophen und Sophisten des Tages z. B., sind nicht, wie die des Aristophanes gegen Sokrates, auf die Gemeinschädlichkeit, sondern scherzhaft gegen ihre Spitzfindigkeiten, ihr äusserliches Wesen und Gebahren gerichtet. So z. B. im Pythagoristen (*Πυθαγοριστής*) von Aristophon, einem Dichter der mittlern Komödie. Hier beschränkt sich die Satire auf Verspottung der Unsauberkeit, der schäbigen Mäntel der Pythagoräer, die aber gleich den harmlosen Unglimpf mit der Entschuldigung ihrer Armuth wieder gut macht. „Setz ihnen aber nur eine gute Schüssel Fleisch oder Fisch vor, und ich will zehnmal gehängt seyn, wenn sie nicht alles begierig verschlingen und mit den Bissen ihre Finger dazu“.[1]) In einem andern Fragment des Dichters Epikrates[2]) werden akademische Schüler des Platon, Speusippos und Menedemos, wegen der grübelnden Verlegenheit verspottet: in welche Klasse von Geschöpfen oder Vegetabilien die Koloquinte zu bringen sey. Das einzige Bittere in dieser Satire ist die Koloquinte. Der vorzüglichste Dichter der mittlern Komödie, Antiphanes, macht sich, in einem Gespräch zwischen Vater und Sohn, über das syllogistische Kauderwelsch

1) Mein. fr. Com. gr. III. p. 362. fr. III. — 2) Das. III. p. 370.

der Sophisten in seiner Komödie Kleophanes lustig, ohne einen Namen zu nennen.[1]) Die satirische Geissel wird in der mittlern Komödie, wie der Stock auf jener gutmüthigen Insel in der Posse, gehandhabt, wo die blossen Kleidungsstücke des Missethäters, nicht der kleiderblosse Verbrecher, gezüchtigt werden. Nicht so leichten Kaufs kommen die Hetären davon. Ihre preisgegebenen Namen werden rücksichtslos an den Pranger gestellt und ihr Lebenswandel mit Dornen und Nesseln gestäupt. In seiner Komödie Antilaïs nennt Epikrates die berühmte Laïs „die Faulheit und Trunkenheit in Person", und schildert die alternde Hetäre so heruntergekommen von ihrem einstigen sirenengleichen Zauber und satrapenartigen Wohlleben, dass sie nach Jung und Alt für ein Abendbrod angelt. „Sie ist so zahm geworden, dass sie selbst ihren Buhlpfennig aus der hohlen Hand pickt."[2]) „Welches wilde Drachenweib", heisst es in einem Fragment aus der Komödie Neottis (*Νεοττίς*) von Anaxilas, „welche feuerschnaubende Chimäre, welche dreiköpfige Skylla, welche Seehündin, Sphinx, Hydra, Löwin, Viper, geflügelte Harpye, hat jemals an Bosheit diese verächtliche Brut (der Hetären) überboten?"[3])

Von Perikles, Kleon und Alkibiades, der Hochjagd der alten Komödie, zu dem käuflichen, marktläufigen Nachwuchs der Aspasia, zu den allgemeinen Schönheiten einer Plangon, Theano, Phryne und Lais, welcher Abfall! Gleichwohl bilden diese das Vermittelungsglied zwischen der höheren Staats-Hetäre, der Maitresse des Perikles, und den Buhldirnen der neuen, der Sklaven- und Kuppler-Komödie des Menander: das einzige verwandtschaftliche Band vielleicht, das die drei Komödien-Gattungen verknüpft. Doch welcherlei Art sind die Motive in dieser lebhaften Hetären-Satire? Entspringen sie etwa aus einem Sittlichkeits- oder nur Schicklichkeitsgefühl von Seiten der Dichter? „Epikrates," bemerkt Guillaume Guizot in seiner Preisschrift[4]), „Epikrates, Anaxilas und Alexis, sie alle scheinen sich vielmehr an dem Laster rächen, als es verdammen zu wollen; sie warnen ihre Zuhörer, sich von den Buhldirnen an der Nase herumführen zu lassen; nicht dass sie die Warnung von Laster und Ausschweifungen zurückschrecken

1) Das. III. p. 64. — 2) Das. III. p. 365. fr. 11. — 3) Das. p. 347. fr. 1. — 4) Ménandre. Paris 1855.

soll. Nehmt euch vor diesen Geschöpfen in Acht, das wollen sie blos sagen; sie werden euch in's Verderben stürzen, ohne euere Opfer durch Gegenliebe zu verdienen. Nie und nirgend aber sagen jene Dichter: Seht euch vor! Diese gefährlichen Wesen werden euch sittlich und geistig zu Grunde richten, euch verweichlichen und entnerven. Nicht gegen die Buhlerinnen als solche sind ihre Angriffe gerichtet. Sie brandmarken nur die habsüchtige, falschherzige Verführerin, und ihre Ermahnung geht blos dahin, das Vergnügen nicht zu theuer zu bezahlen. Allesammt stimmen vielmehr in den Wahlspruch des Amphis ein: Liebt, trinkt und geniesset, denn das Leben ist kurz und ewig der Tod." [1])

Eine Hauptrolle in dem Personalbestande der mittlern Komödie spielten zwei andere Markt- und Strassenfiguren: Die Köche und Parasiten; beide von der altmegarischen und sikelischen Komödie überkommen. Im südlichen Italien ist noch gegenwärtig die Strasse zugleich allgemeine Volksküche; kein Wunder, dass der Koch ein öffentlicher Charakter wurde. Hat ja Aristophanes die Strassenköcherei in seinem Wurstschmorer Agorakritos gar personificirt, und ihn zum Staatskoch und Demosverjünger auserlesen. In der neuern Zeit haben sich Staats- und Kochkunst in der Diplomatie auf's innigste gegattet und verschmolzen. Küchen- und Feldbatterien, Schüsselgänge und Congresse, Farçe von Gänselebern und Minister-Conferenzen-Farçe, Speise- und Ständetafeln, Anrichtetisch und Ministertisch, ragoût fin à l'Empereur als Zweite December, und verlorene Hühner à l'italienne; Kälbergeschlinge en caisser au parmesan und in die Pfanne gehauene Volksrechte und Nationalversammlungen; geschworene Verfassungs-Eide und gepeitschte Sahne oder vol au vent — endlich der grösste Haussegen jener Einheit von Staats- und Kochkunst: dass der Wirth, Budget, die Zeche bezahlt. Köche, Maitressen und Parasiten, drei Grundsäulen der mittlern Komödie, waren von jeher auch die Grundpfeiler der Diplomatie und Staatsregierungskunst. Es ist desshalb ein Zeichen jener Zeit, dass die mittlere Komödie mit ihrem Charakter-Masken-Terzett, als Uebungsdrama, den Antritt der Diadochen-Herrschaft inaugurirte, dieses Bastardregimentes von europäisch-asiatischem Monarchenthum, dem Vor-

1) Mein. fr. Com. gr. III. p. 227.

bilde aller spätern Regierungen von Köche-Schmarotzer-Maitressen-Gnaden.

Dass der Parasit mit den beiden Bundesgenossen den Strassencharakter gemein hat, springt in die Augen. Wer ist obdachloser als der Parasit? Der Bratenriecher segelt beständig mit der Nase in der Luft, schnüffelnd von Küche zu Küche, von Haus zu Haus. Eine vierte Marktfigur der mittlern Komödie ist ferner der Fischhändler, der König der damaligen Markt- und Verkaufshallen. Dem Fischhändler warf sein Gewerbe ein fürstliches Einkommen ab, wie das einzige Fragment aus Alexis' *Πυλαῖαι* (Markthallen) berichtet.[1]) Mit unverschämter Insolenz brandschatzte der Fischhändler seine leckern Kunden. Einen Meeraal liess er sich mit Gold aufwiegen oder, wie Diphilos in seiner Komödie *Ἔμπορος*, der Kaufmann, sich ausdrückt, die Summe bezahlen, die Priamos für Hektor's Leiche dem Peliden zuwog.[2]) Als ein solcher Tyrann des Fischmarkts wird der Händler Sikion in des Alexis' *Ἐπίκληρος*, „die Erbtochter" genannt.[3]) Antiphanes lässt seinen *Μισοπόνηρος* (Schelmenhasser) eine Skala von betrügerischen Handwerksklassen entwerfen, die mit den Kinderammen beginnt und, von Stufe zu Stufe zu Pädagogen, Hebammen, Kybele-Priestern emporsteigend, in den Fischverkäufer gipfelt, desinit in piscem, welcher die höchste Sprosse mit dem Geldwechsler theilt.[4])

Ausser den genannten allgemeinen Charaktertypen des öffentlichen Verkehrs begegnet man in den Fragmenten dieser Komödien noch andern Stände-Masken aus dem niedern Privatleben. Dergleichen sind: einfältige Bauern, Flötenbläser, Nätherinnen, Kuppler, Bediente, polternde Enkel u. s. w.[5]) Auf welche Weise diese Figuren in der mittlern Komödie zusammenwirkten, ist aus den Bruchstücken, unter denen sich keine einzige Scene erhalten, nicht abzusehen. Die meisten dieser Komödien mochten den sogenannten Schubladen-Stücken (pièces-à-tiroir) gleichen, wie z. B. Molière's Komödie Les facheux, die Ueberlästigen, eines ist, wo an Einer Hauptfigur alle übrigen, wie an einem stehenden Garnbock, die Fäden ihrer Nebenrollen, ohne alle Verwickelung und Durch-

1) Das. p. 475. — 2) Athen. VI, 10. p. 226 E. — 3) Mein. p. 414. — 4) Das. p. 85. *Μισοπ.* fr. unic. — 5) Das. p. 3, 24, 9, 12.

kreuzung, abspulen. Indessen mögen wohl auch, dem Mittelcharakter dieser Komödie gemäss, Stücke vorgekommen seyn, deren Plan schon in die Form der neuen Komödie hineinspielte und eine verwickeltere Handlung durchführte. Eine Komödie von Antiphanes, dem bedeutendsten Dichter dieser Zwischengattung, scheint sogar die beregte Frage zum Motiv genommen zu haben. In einem Fragment seiner *Ποίησις* (die Poesie) wird die im Vergleich zur Tragödie schwierigere Lage der Komödie erörtert.[1]) Während in der Tragödie, heisst es, Stoff und Inhalt durch die Mythe schon gegeben und jedem Zuschauer bekannt seyen, müsse die Komödie ihren Stoff erfinden. „Die Begebenheiten, die der Handlung vorangegangen, und die sich vor den Augen der Zuschauer entfalten, Eingang, Entwickelung, was nicht alles habe der Komödiendichter auszudenken und wie aus dem Nichts hervorzurufen und zu erschaffen.“

Ueber die Mythenstoffe, die einen grossen Theil der mittlern Komödie versorgen, wurde bei der Komödie des Epicharmos das Nöthige mitgetheilt. Auch an Stücken von literarischem Thema, wie z. B. die Frösche des Aristophanes, fehlt es der mittlern Komödie nicht. Hier aber beschränkt sich die in Scene gesetzte literarische Kritik ausschliesslich auf diese, ohne alle Beziehung auf Staat und öffentliche Sitte. Mehr als eine dieser Komödien nimmt den Euripides von Neuem zum Stichblatt, nicht aber wegen des Gehaltes und der Wirkung seiner Dramen. Der Eine, z. B. Eubulos im Dionysios, spottet über den zu häufigen Gebrauch des Sigma (der Buchstabe S), wodurch die Verse des Euripides wie eben so viele Schlangen zischten.[2]) Ein anderer wieder, Axionikos im Phileuripides, macht sich über die Vergötterer des Euripides lustig, die keinen Andern neben ihm gelten lassen.[3]) Diese dramatische Kritik war also eine blosse Schul- und Stylfrage ohne alle Beziehung auf ethischen Gehalt, wie etwa die literarisch-satirischen Märchen-Komödien von Tieck. Hierher gehört die Sappho-Komödie des Antiphanes, die ihre Vorgängerinnen schon in ähnlichen Dichter- und Dichterinnen-Stücken der alten Komödie hatte. Vom Alexandrinischen Kri-

1) Das. p. 105. Vgl. Guizot, Ménandre p. 135 ff. — 2) Mein. p. 218. fr. 11. — 3) Mein. Hist. cr. Com. gr. p. 287.

tiker Antiochos erwähnt Athenäos [1]) eine Schrift, die von den Poeten handelte, welche die mittlere Komödie zum Gegenstande ihrer Verspottung machten — verstorbene Poeten, wie sich bei dieser Komödie von selbst versteht. [2]) Ein anderes Lieblingsthema der mittlern Komödie waren ferner die Räthselspiele und sog. Sprichwörter, eine Lustspielart, die noch jetzt von den Franzosen gepflegt wird (Proverbes). Aber auch hierin war die alte Komödie der mittlern vorangegangen, wie die Kleobulinen des Kratinos beweisen.

Was die Form der mittlern Komödie anbelangt, so konnte auch diese keine eigenthümliche und selbstständige seyn. Sie schwankt zwischen der alten und neuen Komödie. Von jener hat sie noch, wie aus den lyrischen Partien einiger Bruchstücke erhellt, den Chor beibehalten, aber verkümmert; da, in Folge der politischen Entmuthigung und Erschöpfung, die Chorsteller den Aufwand für Ausstattung der Chöre zu bestreiten, weder den Antrieb noch die Mittel hatten. [3]) Der Dialog näherte sich dagegen dem der neuen Komödie. Er vermied jeden poetischen Ausdruck, der nur parodistisch auftritt, und befleissigte sich der Sprache des gewöhnlichen Lebens und des gebildeten Umgangs, die aber hier noch einen studirten Anstrich hat und erst mit Menander ihre Vollendung in dessen neuem Atticismus erreicht [4]) (*πλάσματος μὲν οὐχ ἥψαντο ποιητικοῦ, διὰ δὲ συνήθους ἴοντες λαλίας λογικὰς ἔχουσι τὰς ἀρετάς κ. τ. λ.*)

Siebenundfunfzig Komiker schrieben in dieser Periode nicht weniger als 617 oder 817 Dramen. [5]) Von den 57 Dichtern sind einige dreissig dem Namen nach bekannt; von den Stücken nur Titel, diese aber wie Sand am Meer. Wir werden mit beiden brevi manu aufräumen. Die von Meineke [6]) nach Athenäos alphabetisch zusammengestellte Liste trägt folgende Dichternamen: Araros, Alexis, Antiphanes, Amphis, Anaxandrides, Axionikos, Augeas, Anaxilas, Antidotos, Archidikos,

1) XI, p. 482 C. — 2) Vgl. Grauert de mediae Graecor. com. natur. et forma, in Niebuhr's Rhein. Mus. 1828. Jahrg. II. Heft 4. S. 512. — 3) Anonym, Dind. p. VI. Grauert 505. — 4) Anonym. *περὶ κωμῳδίας* p. XII. ed. Kust. Meineke T. I. p. 291. — 5) Anonym. p. 537, 10. — 6) Quaest. Scen. Specim. II. p. 5.

Kalliades, Kallikrates, Kratinos d. J., Dromo, Epikrates, Echippos, Epigenes, Eubulos, Eubulides, Eriphos, Heraklides, Herakleitos (oder Herakleides), Heniochos, Mnesimachos, Nikostratos, Ophelio, Philippos, Philiskos, Philateros, Sophilos, Sotades, Stephanos, Strato, Timokles, Timotheos, Theophilos, Xenarchos. Unter diesen ragen, dem Anonymos zufolge [1]), als die bedeutendsten (ἀξιολογώτατοι) hervor: Antiphanes und Stephanos oder, statt des letztern, Alexis.

Antiphanes aus Athen, gest. in Kios am Hellespont, erreichte ein Alter von 74 Jahren. [2]) Seine Lebenszeit erstreckte sich von Ol. 93, 2=407 bis Ol. 111, 4=333. Der Charakter seiner Komödien wird von Athenäos, der ihn χαρίεις nennt [3]), als gefällig und anmuthig bezeichnet. Laut Angabe des Anonymos [4]) war Antiphanes der fruchtbarste Lustspieldichter, der je gelebt hat. Der Anonymos schreibt ihm 250, Suidas 280 Stücke zu, mit Berufung auf Andere, die 365 Komödien von Antiphanes zählen, womit er nur dreizehnmal gesiegt haben soll. Für uns sind es eben so viele Nullen, worunter eine erkleckliche Anzahl Parodien mythischer Stoffe. Adonis, Meleagros, Medeia, Philoktetes, Antäos und noch zwei Dutzend andere Mythen-Komödien. Es sind sammt und sonders nur Parodien von jener weltbekannten Mythe von den zwei Löwen, die sich gegenseitig bis auf die Wedel aufgefressen, will sagen, bis auf die Titel. Darunter ein Aeolos, der eine ähnliche Tendenz wie der Aeolosikon des Aristophanes verfolgt haben soll. Um den Komödientitel Phaon kämpfen zwei erbitterte Nebenbuhler: der spröde Liebling der Sappho, und ein ausgehungerter Pythagoräer, Namens Phaon.

Folgen die historischen Titularen: Timon, Sappho, Leonidas u. s. w., die Frauentitel ungerechnet, meist berühmter Hetären, von denen das Schlechteste an ihnen sich erhalten hat: der Namen: Neottis, Archestrata, Melissa, Philotis u. m. dgl. „Wie umfassend ferner die Charakteristik des Privatlebens in den mannigfaltigsten Schattirungen bei Antiphanes gewesen, kann eine Reihe von Titeln beweisen, welche auf Dar-

1) Bei Dind. p. XI. — 2) Suid. v. Ἀντιφ. und Eudok. p. 61. — 3) I, 27 D. IV, 156 C. 168 D. — 4) p. 537, 20.

stellung fast aller Stände, vom einfältigen Bauern und den verschiedenartigsten Handwerkern und Künstlern bis zum verschmitztesten Sykophanten und Parasiten hinweisen." Bis auf die gesperrte Schrift, sind dies Bode's Worte.[1]) Die Putzmacherin (Ἀκέστρια), der Schafmeister (Προβατεύς), der Tuchwalker (Κναφεύς), der Puppenfabrikant (Κοροπλάθος), der Arzt (Ἰατρός), das Fischweib (Ἁλιευομένη), die Kammerjungfer (Κουρίς). Ferner Agroikos oder in der zweiten Bearbeitung Butalion, worin einfältige Bauern die komischen Figuren waren. Die einfältigen Bauern sind in's Kraut gewachsen, und waren einfältig genug, nur ihren sprichwörtlich gewordenen Spitznamen, Butalion, zu hinterlassen, auf den seitdem jeder Bauerntölpel hörte, und der noch jetzt im Französischen butor sein uraltes Familienwappen vorzeigen kann. Nationen-Komödientitel von Antiphanes — wer zählt die Völker, nennt die Namen, die gastlich hier zusammenkamen? Kythen, Taurier, Epidaurier, Aegyptier und was der Völker mehr, wobei noch gar nicht die Mädchen alle: das Mädchen von Dodona, das Mädchen von Korinth, das Mädchen von Lemnos, lauter Mädchen aus der Fremde, deren Spur schnell verloren, noch ehe sie Abschied nahmen. „Andere Titel lassen der Vermuthung einen noch grössern Spielraum."[2]) Und nun fliegen uns so viele Titelschaaren entgegen, als Vögel, Dohlen, Raben, Krähen und Fledermäuse, den Ritter von La Mancha umschwärmten, aufgescheucht aus der Höhle Montesinos: Die Brüder Liederlich (Ἄσωτοι), die Nebenbuhlerin (Ἀντερῶσα), die Ehebrecher (Μοιχοί), der Knabenliebhaber (Παιδεραστής). Heerden solchen Nachtgevögels stürzen hervor aus Meineke's Höhle von Montesinos. Doch statt dessen lieber ein Anekdötchen bei Athenäos mitgetheilt[3]): Als Antiphanes einmal dem König Alexander etwas aus einer Komödie vorlas, was dem König unwahrscheinlich vorkam, meinte Antiphanes: Um das Zutreffende der Schilderung zu begreifen, müsse man wie er, Antiphanes, häufig mit Hetären verkehrt, zusammen geschmaust und in Gesellschaft derselben Schläge ausgetheilt und bekommen haben. Wie die Zeit, so die Dichter — die berufenen nämlich, aber nicht die auserwählten: diese ste-

1) S. 402, 8. — 2) Bode 403, 4. — 3) XIII. p. 555 A.

hen über ihrer Zeit, als deren Lehrer, Zeichendeuter und Propheten. Des Antiphanes' aus etwa hundert kürzern oder längern Bruchstücken bestehende Sprüche sind, wie fast alle andern auch, Gemeinsprüche über allerlei Gegenstände, über Liebe, Freundschaft, Weiber, Aerzte u. s. w., die in jedem didaktischen Gedichte passender, als in einer Komödie, an ihrer Stelle wären.

Alexis, aus Thurioi in Unteritalien, vermuthlich nach Zerstörung der Stadt (Ol. 97, 3) mit den Eltern nach Attika eingewandert, soll ein Alter von 106 Jahren erreicht haben, was man aus Anspielungen auf den noch lebenden Platon (gest. Ol. 108, 1), auf Aristippos von Kyrene, ferner aus der Erwähnung von Ptolemäos Philad. Vermählung, welche nicht vor Ol. 123, 1 stattfand, folgern will. Nach Suidas war Alexis der Oheim von Menander, und nach dem Anonymos [1]) dessen Lehrer und Vorbild. Nächst Antiphanes ist Alexis der fruchtbarste Komödien-Dichter, dem Suidas nicht weniger als 245 Stücke beilegt. Athenäos allein hat 112 Dramen von ihm excerpirt, aber boshafterweise lauter Stellen, aus denen kein Mensch den Inhalt der ausgezogenen Stücke errathen kann. Die Nachwelt weiss nur von Alexis' beispielloser Titelsucht, wovon unzählige mythische, historische, Nationalitäts- und Charakter-Komödien-Titel unverwerfliches Zeugniss ablegen. In der Kleobuline, in den Archilochen vermuthet man Nachahmungen des alten Kratinos. Im Aesopos hatte Solon eine Hauptrolle.[2]) In den Tarentinern wurde die Lebensweise der Pythagoräer, in der Pythagorizusa die der Pythagorischen Frauen mitgenommen. Im Ankylion, benannt nach einem aus der Schule des Sokrates, wie so Manche andere ähnlichen Schlages, hervorgegangenen Taugenichts, kam der noch lebende Plato vor.[3]) Die Vermuthung von Th. Bergk [4]): in der Komödie Phädros von Alexis sey der noch lebende Phädros (jener Schüler des Sokrates, nach welchem Plato seinen berühmten Dialog benannte) durchgehechelt worden, widerlegt die Jahreszahl Ol. 98, 1, wo Alexis noch in den Kinderschuhen umherlief. In der Komödie die Brüder und der Soldat machte sich Alexis, nach einer Notiz des Athenäos [5]), über Demosthenes' Rede de Halloneso lustig (um Ol. 109,2=343).

1) p. 538. — 2) Athen. X, 431 D. — 3) Diog. Laert. II, 26. 28. Athen. VIII, 354 D. — 4) Epist. ad Schillerum p. 133. — 5) VI, 323 F.

Auf mythische Parodien deutende Titel: Helena's Entführung, Helena's Freier, die Sieben vor Theben, der abgewaschene Odysseus (Ὀδ. ἀπονιπτόμενος) und der webende Odysseus (Ὀδ. ὑφαίνων) u. s. w. Historische Stoffe waren im Demetrios, in den Milesiern, Olynthiern u. s. f. behandelt. Eines seiner letzten Dramen war der Hypobolimäos (der Wechselbalg), worin die Hochzeit des Ptolem. Philad. mit seiner Schwester vorkam. Mit noch 58 alphabetisch aufgezählten Namen von Stücken des Alexis hat Bode S. 409 gefüllt.

Der jüngste von Aristophanes' drei Söhnen Nikostratos scheint in die Epoche der neuen Komödie hinein gedichtet zu haben. Der Vogelsteller (Ὀρνιθευτής), der Wucherer (Τοκιστής), worin auch ein ruhmrediger Koch vorkam, und die Könige mit einem miles gloriosus als Nebenfigur, alle tragen Charakter und Titel der neuen Komödie. Athenäos führt noch 18 Namen von Komödien dieses jüngsten Sohnes des Aristophanes an, deren Ausschreiben uns Bode vorwegnahm.

Von 65 Dramen des Anaxandrides trugen, nach Suidas, nur zehn den Sieg davon, aber wie Diebe, die mit der davongetragenen Beute sich aus dem Staube gemacht. Anaxandrides lebte um Ol. 101, 1 = 376. Sein Schauspieler war noch Philonides. Aristoteles rühmt ihn wegen seiner gefälligen und gewählten Schreibart [1]), wovon in den 35 Titeln seiner Komödie nur ein literar-historischer Luchs wie Bernhardy noch die Spuren zu entdecken vermöchte. Anaxandrides soll zuerst die Liebesintrigue in der Komödie vollständig ausgebildet haben; in welchen Dramen, „weiss man nicht genau.“ Vom Komiker Anaxilas, der den Platon in einer Komödie Botrylion durchzog, deren Namen sogar „räthselhaft ist,“ citirt Athenäos 19 Stücke. Auch von Aristophon erwähnt derselbe [2]) eine Komödie, Namens Platon. Unter andern nahm auch der jüngere Kratinos Platon's Lehren zur Zielscheibe seines Spottes. Der jüngere Kratinos schien es überhaupt auf Riesen abzusehen, denn unter seinen Komödien nennt man auch die Giganten und die Titanen. Der Dichter der Antilais, Epikrates, zupfte ebenfalls den

1) Rhet. III, 10. 11. 12. Eth. ad. Eud. VI, 10. Nicom. VII, 10. — 2) XII, 552 E.

Löwen Platon am Bart, aber wahrscheinlich den todten Löwen. Mnesimachos soll sogar den König Philippos von Makedonien auf die Bühne gebracht haben.[1]) Das historische Lustspiel hat seine Ahnen, wie man sieht und datirt nicht erst von Alexandre Duval. Von Philiskos ward u. a. eine Komödie Themistokles genannt. Der Komiker Timokles liess die wetteifernden Redner und Staatsmänner Demosthenes, Hyperides, Kallimedon seinen gelinden Stachel fühlen. Von diesem Timokles rührt auch jenes oft genug aus Athenäos citirte Fragment her, worin die praktische Nutzanwendung der Tragödie von Seiten der Zuschauer auf ihre eigenen Geschicke, behufs geduldsamer Ertragung derselben, zur Sprache kommt (μετ' ἡδονῆς ἀπῆλθε παιδευθεὶς ἅμα). Eine insofern komödienhafte Auffassung des Tragödienzweckes, als der tragische Fall sogleich im Nutzen einer ähnlichen persönlichen Lage verwerthet werden soll. Die verbeispielte Armuth des Telephos z. B. soll dazu dienen, dass jeder von ähnlichem Loose Betroffene sich in seine im Vergleiche doch immer erträgliche Armuth fügen und schicken lerne. Der Orest-Autokleides ist die einzige Komödie des Timokles, von welcher sich, aus Andeutungen des Athenäos[2]), ein ungefährer Inhalt errathen lässt. Hier scheint die Orestessage zur Satire auf den ausschweifenden Autokleides (Orestautokleides) travestirt, welcher, wie Orestes von den Furien, in dieser Komödie von einem schnarchenden Chor alter Hetären umlagert wird, die den Ungetreuen verfolgen.

Von diesem Schlusstableau der mittlern Komödie wenden wir uns zur

Neuen attischen Komödie,

in welcher der ursprüngliche Komos, jener Bakchisch ländliche, von Dorf zu Dorf schwärmende Schmaus- und Spott-Chor in sein Gegentheil, zur Familien-Häuslichkeit, umgewandelt und eingefriedet erscheint. Die satirische Wanderposse hat sich in ihre vier Pfähle zurückgezogen. Sie wäscht nicht mehr die schmutzige Staats- und Stadtwäsche öffentlich, sondern ihre eigene en famille. Auch die symbolisch-allegorischen Staatsfiguren der alten, die Stadt- und Strassentypen der mittlern Komödie, haben sich in der neuen attischen Komödie zu stehenden Familientypen individualisirt. Die

1) Athen. VIII, 338 B. IX, 387 D. — 2) XIII, 567 E.

poetisch-symbolische Collectivperson des komischen Bürgerchors ist zum Hausgesinde verspiessbürgert, hat zu hausbacknen Specialitäten und Originalen sich umphilistert. Der in allerlei Gestalten sonst von Jambisten-Chorschaaren verspottete Demos guckt nun, als Publicum, ihm, dem komischen Bürgerchor, in die Fenster, ohne dass er es auch nur merken darf; überrascht nun ihn in den lächerlichsten Blössen, und das schallende Gelächter kommt über die Familienglieder der zu Alltagskäuzen ernüchterten Chor-Komödie, so unversehens wie des Himmels Einsturz.

Jetzt erst scheint das poetisch-Allgemeine aus der Komödie verschwunden. In Aristoteles' Lieblings-Komödie, in der neuen attischen Komödie, in dieser gerade, ist ihm sein καθόλου, das idealisirende Charakterisiren, in die Brüche gegangen. Seltsames, gegen seine dramaturgische Grundforderung gezetteltes Intriguenspiel im Entwickelungsgange des Drama's! Aristoteles' begünstigtster Tragiker, Euripides, findet sich in seinen, nach dem Vorbilde gewöhnlicher Lebensfiguren, und insofern komödienhaft gezeichneten Charakteren mit dem καθόλου wohlfeilen Kaufes ab. Und Aristoteles' bevorzugte Komödie, die mittlere, mehr noch die neue, bricht mit dem καθόλου vollständig, als treueste Copistin und Nachzeichnerin des gewöhnlichen Lebens in seinen engsten Verhältnissen, seinen spiessbürgerlichsten Formen. Denn nicht das „namhaft machende Verspotten," nicht das ὀνομαστὶ κωμῳδεῖν, schliesst das καθόλου aus, da ein solches Komödiren die Person vollkommen in's phantastisch-Poetische hinüberspielt und sie dadurch eben in den idealen Formen des Gattungsbegriffes ihrer Persönlichkeit erscheinen lässt. Dagegen wird die scheinbare Gattungsfigur des nach dem Leben gezeichneten, des prosaischen Lustspiels, der Menander-Komödie, dem καθόλου auch nur scheinbar gerecht, indem eine solche Alltagsfigur immer nur eine Einzelfigur in abstracto bleibt, wenn sie gleich Hinz und Kunz bedeuten kann. Die persönlichste Spottfigur der Aristophanischen Komödie erfüllt den Begriff des poetischen καθόλου dem Wesen nach; während die Gemeinfigur des gewöhnlichen Lustspiels, im Sinne des Aristotelischen καθόλου, nur dem Allgemeinheitsbegriffe der formalen Logik genügt. Erst das Lustspiel im Geiste Shakspeare's und Molière's, das die Menandrische Gesinde-Komödie zu Charakter- und Sittengemälden der Gesell-

schaft erweitert und veredelt, bringt das Katholou, die poetisch-allgemeine Gattungs-Individualisirung und Charakteristik, wieder zu Ehren und Geltung.

„Der Scherz des Freien," so lautet die schon bezielte Stelle in der Nikomachischen Ethik [1]), „ist verschieden von dem des Unfreien und wiederum der des Gebildeten und Ungebildeten. Man kann das aus dem Vergleich der alten und neuen Komödie sehen. Dort suchte man das Lächerliche in schändlichen Reden (*αἰσχρολογία*), hier mehr in verhülltem Ausdruck. Der Unterschied dieser zwei Weisen für den Anstand (*πρὸς εὐσχημοσύνην*) ist nicht gering." Aus dem Gesichtspunkt des „Anständigen," der Euschemosyne, rückt nun Herr O. Bernays [2]) die Bemerkung des Aristoteles in den des Katholou. „Denn," sagt er, „diess kann keinem Aufmerkenden entgehen, dass Aristoteles bei dem entschiedenen Gewicht, das er auf straffe Verknüpfung des Subjects zur Einheit legt, bei der Strenge, mit welcher er nur allgemeine (*καθόλου*) Charaktere als wahrhaft poetische Gestalten anerkennt, nothwendig dahin kommen musste, die mittlere, und was ihm etwa von der neuen Komödie noch bekannt wurde, als Gattung hoch über die alte zu stellen." Bis über die Sterne hoch; nur dürfen wir die Autorität des griechischen Kunstlehrers, so hoch wir dieselbe über jede andere stellen, mit dem Zweifelbedenken bescheidentlich umgrenzen, das wir seines Ortes, unter Berufung auf Welcker's Urtheil, über Aristoteles' Verständniss der Aeschylos-Tragödie anregten, und das wir um so mehr, in Bezug auf dessen Entfremdung gegen die Aristophanische Komödie, gestattet glauben.

Welcherlei stereotype Figuren bilden nun den Personalbestand der neuen Komödie, als immer wiederkehrende Charaktermasken? Apulejus zählt sie uns vor [3]): der treulose Kuppler (leno perjurus); der leidenschaftliche Liebhaber (amator fervidus); der verschmitzte Diener (servulus callidus); die Ränkespinnende Liebhaberin (amica illudens); der behülfliche Gefährte (sodalis opitulator); der ruhmredige Soldat (miles proeliator); der gefrässige Schmarotzer (parasitus edax);

1) IV. c. 14. — 2) Ergänzung zu Aristoteles' Poetik, Mus. der Philol. etc. Jahrg. 8. 1853. S. 570. — 3) Florid. 16.

die schmarotzenden Verwandten (parentes edaces); die frechen Buhldirnen (meretrices procaces). Die kostbarsten Anstandsfiguren; jede einzeln Aristoteles' Euschemosyne in Person! Derlei gestempelte Tagesfiguren lassen sich, gleich Kartenfiguren, bequem zu Intriguenspielen mischen. Die Kunststärke dieser Komödie liegt denn auch vorzugsweise in der Verwickelung und Intrigue; in den Spannungen drolliger Verknüpfungsspiele, die nicht sowohl aus den Gegensätzen und dem Humor der Charaktere, als aus den Zufälligkeiten abenteuerlicher und doch in demselben stetigen Kreise sich bewegender Erfindungen entspringen. Als da sind: ausgesetzte Kinder; einem Sklavenhändler oder Mädchenverkäufer in die Hände gefallene freigeborne Töchter; Verführung und Wiedererkennung (*φθορά* und *ἀγαγνώρισις*), und als Moral und Ehrenrettung der Familiensitte: Vermählung des Verführers mit der Entehrten; eine von der Schande gleichsam selbst gestiftete und eingesegnete Ehe. Scheint eine solche Komödien-Moral nicht einer ähnlichen Ehe entsprossen, welche die Komödie mit jenem ästhetischen Lehrsatz A. W. Schlegel's [1]) eingegangen? „Das Lustspiel soll unser Urtheil in Unterscheidung der Lagen und Personen schärfen, dass es uns klüger macht, das ist seine wahre und einzig mögliche Moralität.“ Mit andern Worten: Das Lustspiel schärft unser Urtheil in Bezug auf das, was uns Vortheil und Nachtheil bringt, ohne nähere Bestimmung der Klugheitszwecke; ohne weitere Rücksicht auf die Beschaffenheit der Mittel zur Erreichung des Vortheils und Vermeidung des Nachtheils; ob unser Vortheil und unsere Klugheit nämlich mit Pflicht, Gewissen, mit dem Sittengesetz in Einklang ist; ob diese Klugheit die der Eudemischen, Nikomachischen und Grossen Ethik ist, oder die Klugheit der Schelme, pfiffigen Salonmännlein, feinen Hechte und aller Derer, so in Dänemark lächeln und immer lächeln und doch kluge Leute sind; ohne genauere Angabe, ob die Schlegel'sche Klugheit die des Apostels ist: Schlangenklugheit im Vereine mit Tauben-Unschuld, oder ob das Lustspiel uns nur klug machen soll wie die Schlange, unbekümmert um die Taube und ihre Unschuld. Denn sollte uns das Lustspiel Schlangen-klug und Tauben-fromm zugleich machen, so wäre ja,

1) Vorles. I, 330 ff.

ausser der Witzigung, auch noch Seelenlauterkeit, wäre ja das Sittliche an sich, als seelenbildende Macht, das eigentliche Kunstmotiv der Komödie, die dann, so gut wie die Tragödie, wie jegliche Kunst, in Gehalt und Wesen sich als eine Heilslehre, nur in einer ihr gemässen Form, erwiese; als eine Heilslehre, die namentlich ihren Heilszweck in Form des Scherzes, das Gemüth befeienden und läuternden Lachens zu erfüllen hätte. Diess aber soll und darf ja eben, nach Ansicht des Salon-Dramaturgen, das Lustspiel in keiner Weise, auf die Gefahr, sich selbst lächerlich zu machen und als moralisch bornirt vor der guten Gesellschaft zu erscheinen. Des Lustspiels wahre und einzig mögliche Moralität ist ja eben die, dass es uns schlechtweg klüger, d. h. auf unsern Vortheil bedachter macht; sollte auch diese Lustspiel-Theorie noch so unfehlbar auf die Schlussfolgerung hinausführen: dass die wahre und einzig mögliche Moralität des Lustspiels seine — Immoralität ist.

Weit gefehlt, dass uns das Lustspiel klüger machen soll, besteht im Gegentheil seine Aufgabe darin, uns vom Klugdünkel zu befreien, dem eigentlichen Wucherkraute, das in uns das Vernünftige, Göttliche, das Rechts- und Sittlichkeitsgefühl überspinnt und erdrückt. Wenn daher das Lustspiel ein Witz- und Verstandesspiel ist, so ist es ein solches nur im Dienste und Nutzen des Guten und Schicklichen, in majorem gloriam der Vernunft, der guten Sitten, der reinen Menschenliebe und Weisheit, auf's Praktische angewendet, auf das wirkliche Leben und Handeln; so erscheint das Lustspiel durch diese feinsten idealen Fasern seiner innersten Kunstbestimmung verschwistert und verflochten mit der Mission der Tragödie; so kommt dem Lustspiel jene alte Bezeichnung des Satyrdrama's, als einer scherzenden Tragödie, mit noch grösserem Rechte zu. Die neue attische, in ihrer Vollendungsblüthe, die Menandrische Komödie, erscheint uns von diesem Komödien-Ideal in dem Maasse entfernt, als sie die unreinen und unsittlichen Elemente, die sie zu anregenden Spannungen ineinanderschlingt, mit scheinbaren Klugheitslehren und den bestechenden Reizen einer einschmeichelnden Lustspielform durchflicht, die erst von den Poeten dieser Gattung, von Shakspeare, Molière und den grossen romantischen Lustspieldichtern der Spanier, zur Mustergültigkeit ausgebildet und erhoben wird.

Die neue attische Komödie ($\acute{\eta}$ $\nu\acute{\varepsilon}\alpha$) umfasst den Zeitraum von Ol. 110 bis 130, die Zeit Alexander's des Grossen und der Diadochen; eine Epoche, die wie ein Trümmerfeld sich hinstreckt, übersät mit dem Zerfall des alten Griechenlands, seiner Selbstständigkeit und Freiheit, seiner grossen Poesie und Plastik. Denn auch diese war in's ikonisch Kolossenhafte ausgeartet, wie auf dem Kriegstummelplatz die Uebermacht zügelloser Persönlichkeiten, abenteuernder Kronenräuber, Staaten und Völker niedertretend, sich alles Menschlichen überhob, und zu maassloser Alleingeltung, Alleinherrschaft und orientalischer Selbstvergötterung emporwuchs. Es ist das Zeitalter der gekrönten Freibeuter, Länderplünderer, Völkeraussauger; der zusammengeflickten Lumpenkönige, die mit Kunst und Wissenschaft, wie mit ihren Schwestern, Blutschande trieben; die Zeit der gekrönten Thrasonen; der in Purpur prahlenden milites gloriosi. Zeugen dessen sind alle geschichtlichen Urkunden und Staatsschriften aus jener gottentfremdeten, versunkenen Epoche, die eben so viele Philippika gegen die Makedonisch-Macchiavellestische Fürstenpolitik sind[1]), eben so viele Denksäulen der Zeitschmach, Völkerzersetzung und Fäulniss. Die vom Geschichtsschreiber der „Diadochen" angepriesene „Ineinsbildung des Griechisch-Makedonischen und Morgenländischen"[2]), welche segensreiche Frucht hat sie der Weltcultur gebracht? Ja durch welche thatsächlichen Folgen hat sich diese „Ineinsbildung" für die Weltgeschichte beglaubigt? Nichts wie eitel Geflunker mit der Ineinsbildung; nichts wie posthume Scharrwenzelei, die, nach zweitausend Jahren noch, die Bluttapfen siegreicher Gewalt küsst, das Gesicht tief gebeugt in Schulstaub. Die Ineinsbildung, sie kommt aus derselben Präge mit jenem Ausspruch über Alexander v. Makedonien[3]): „Grosse Männer haben das Recht nach ihrem Maasse gemessen zu werden, und in dem, was man ihre Fehler nennt, liegt ein tieferer Sinn als in der ganzen Moral, gegen die sie zu verstossen den Muth haben." . . . Erbauliche Grundsätze eines Geschichtslehrers an deutschen Hochschulen! Trefflicher Sporn für einen etwaigen

1) Arist. Polit. VI, 2. 4. 5. — 2) Droysen, Gesch. des Hellenism. II. S. 28. — 3) Droysen, Gesch. Alex. d. Gr. S. 248.

Zuhörer-Prinzen, dem solche Königsmoral privatissime oder öffentlich vorgetragen würde! Einen Fusstritt der gemeinen Moral, — und der Thronerbe sitzt auf dem Bucephal, ein anderer Alexander! Das grosse Pferd macht den grossen Mann; hat dieser nur den Muth, den Ochsenkopf — des Rosses nämlich — so hoch empor zu halten, dass es seinen Schatten, die gemeine Moral, aus den Augen verliert. Ein besonnener und einsichtsvoller Beurtheiler des Geschichtschreibers erklärt diesen Grossmannsbegriff eines kleinen Professors aus der Chronomanie, aus der Zeitkrankheit, die auch dem „modernen Geschichtsfasler“ in den Gliedern liege [1]: „Je unfähiger,“ sagt der kundige Beurtheiler, „je unfähiger man im Allgemeinen zu tüchtigen und gediegenen Leistungen ist, desto mehr erstrebt man den Schein der Ueberfähigkeit.“ Wenn es das allein nur wäre! Wenn hinter dem Rücken des Geschichtschreibers nur nicht noch ein anderes Teufelchen ihm die Gedanken des Meisters zublies! Wie lauten die Worte des Meisters, für den ein König bekanntlich nur „das Tüpfelchen auf's I“, König Alexander von Makedonien aber das I selber war, worauf die Philosophie des Aristoteles, des griechischen Hegel, das Tüpfelchen setzte? — Wie lauten sie doch, diese verba magistri, die der kleine spiritus scholaris, das Teufelchen der bunten Knopflöcher, ordentlichen Professuren und ausserordentlichen Gratificationen zu souffliren pflegt? Sicher wusste der wackere Historiker selbst nicht, was für ein Teufelchen ihm im Nacken sass und ihm die verba magistri einblies. Die Worte des Meisters über Alexander den Grossen lauten aber so [2]: „Wenn er dem Orient in diesem Kampf das Uebel vergalt, das Griechenland von ihm erfahren, so gab er ihm auch für die Anfänge der Bildung, welche von daher gekommen, das Gute zurück, indem er die Reife und Hoheit der Bildung über den Osten verbreitete und das von ihm besetzte Asien gleichsam zu einem hellenischen Lande umstempelte.“ O des grossen Falschmünzers! — wir sprechen vom grossen Alexander — o des glorreichen Umstemplers

1) Jahn's N. Jahrb. für Philol. Leipzig 1835. V. Jahrg. XV. Bd. 1. Hft. S. 172—197. — 2) Hegel's Philos. d. Gesch. S. 332 f.

von Asien zu einem Hellenenthum seiner Satrapen-Königlein; dieser Goldfliegen, die aus dem verwesenden Leichnam des persisch-makedonischen Despotismus das Seuchengift aufsogen, das sie dem Hellenenthum einflössten, nicht dass sie dieses dem Orient eingeimpft hätten. Besagtes Teufelchen blies aber auch die saubere Prinzenmoral dem Geschichtschreiber Alexander's des Gr. in's Ohr, die derselbe Meister auf der folgenden Seite vom Lehrstuhl seiner Geschichts-Philosophie vorträgt: „Es würde zu der grossen weltgeschichtlichen Gestalt Alexander's nicht heranreichen, wenn man ihn, wie die neuern Philister unter den Historikern thun, nach einem modernen Maassstab, dem der Tugend oder Moralität, messen wollte.“ Das prächtige Tüpfelchen, das der Meister über's Königs-I setzt, und das er zugleich als Nasenschneller den Philistern unter den Historikern applicirt, die Aristoteles' Ethik auch für Könige geschrieben glauben, die bornirten Philister! Selbst ein Humboldt war zu tief von den Miasmen der Höfe durchdrungen, um Alexander's des Grossen Feldzug, den er „als wissenschaftliche Expedition“ betrachtet wissen will[1]), nach dem wahren Motive, nach den innern Gründen, würdigen zu können. Alexander's „barbarisirende Richtung“ tritt in den Diadochen unverhüllt zu Tage. Mit ihnen verglichen, mit Alexander dem Gr. verglichen, den maasslose Völlerei in der Blüthe hinraffte, nach einem Leben, das er in Eroberungstaumel, in Macht- und Blutrausch, durchras't — mit diesem verwilderten Achilleus verglichen, erscheinen die persischen Achämeniden als besonnene, weise, würdige Fürsten.

Stand etwa an Eifer für Kunst und Wissenschaften Timur, der Weltverwüster, dem Makedonier nach? So wenig, wie er ihm an länderverschlingendem Wolfshunger nachstand, an reissender Eroberungsgier, an Ruhmsuchts-Säuferwahnsinn und kriegsherrlicher Tollwuth. Timur oder Tamerlan, der Hinkfuss, zermalmte noch mehr Throne und Völker, als Alexander der Schiefhals. Dabei war Timur der Gründer eines neuen ungeheuern Reiches, dessen Grenzen den Länderumfang des Makedoniers vielleicht noch überflügelten, und dessen Hauptstadt Samarkand über ganz Asien

1) Kosmos II. S. 192.

ihre Pracht, ihren Reichthum, Glanz und Flor ausstrahlte. Timur's Liebe für die Wissenschaften kannte keine Schranken und seine Erwerbungen, seine „Munificenz“ zu Gunsten derselben kein Ziel und Maass. Ganze Heerden von Kameelen und Dromedaren, bepackt mit Gelehrsamkeit, wie die Professoren, brachten ihm Bibliotheken voll der seltensten Schriftwerke und Codices herangeschleppt und schütteten sie knieend auf allen Vieren, wie Hofgeschichtschreiber, zu seinen Füssen aus, worüber das Nähere bei Tamerlan's Geheimschreiber, einem deutschen Professor aus München, Namens Schiltberger, in seiner Schrift zu lesen: „Schiltberger, der viel Wunders erfahren hat.“ 1) War aber Tamerlan darum weniger ein gekaiserter Bluthund? Sass er darum weniger auf einem aus Menschenschädeln aufgethürmten Kaiserthron? Alexandrien, den Weltmarkt Alexandrien, den holen die Abgötterer des grossen Weltmarktsgründers, als Perseus-Schild, sogleich aus ihrem geschichts-philosophischen Sack hervor, um damit Jeden, der vor dem Götzen nicht in die Knie sinkt, zu dessen Anbeter zu versteinern. Alexandrien — als sey aus Alexandriens Weltmarkt das Heil der Welt, aus Alexandriens Weltmarkt der Segensstrom aller Cultur entsprungen. Alexander's Welthandelstadt — zugestanden — ward in der Folge für Roms Handel der mächtige Rüssel, die grosse Saugpumpe, womit es Asiens, besonders Indiens Schätze, Bergwerke, Fundgruben, alle Erzeugnisse, Specereien, Edelsteine, ausschöpfte, und in die Speicher von Alexandrien ausspie; gleichzeitig aber auch den Weltstapelplatz zum Wälzeplatz römischer Ueppigkeit und Schandthaten, zum Lasterpfuhl römischer Völlerei und Unzucht, zur Cloaca maxima allen Völkerauswurfs spie. Des herrlichen Segens, den der Weltmarkt für die Menschheit abwarf! — Aber die Verschlämmung eines völkerverknüpfenden Stromes soll man diesem nicht, nicht dem Erbauer Alexandriens die spätere Verderbniss seiner Schöpfung zur Last legen! — Wohl. Aber eben so wenig sind auch alle aus solcher Schöpfung im Verlaufe der Zeiten und Entwicklungen erwachsenen Vortheile auf den Ehrenscheitel des Gründers zu häufen, und die Arbeit des Geschichtsgeistes seiner Geistesgrösse, seinem Genie gut

1) Ulm 1473. S. 192.

zu schreiben. Am allerwenigsten darf man mit dem Weltmarkt das Unmaass seiner Abscheulichkeiten weissbrennen wollen, und ihn mit Haut und Haaren auf gut geschichts-philosophisch vergöttern, bis zur unphilosophischsten Verketzerung aller Derer, die sich einen andern Begriff von Königs-Grösse und Königs-Bestimmung bilden. Mit dem Königsmaassstabe der historiographischen Molochspfaffen gemessen, mag Alexander von Makedonien der Prototyp eines grossen Königs seyn und als das glänzendste Vorbild des Königthums von Moloch's Gnaden angestaunt werden. Der Geschichtschreiber einer glücklichern, vernunftgerechten Zukunft; der Geschichtschreiber eines mit den Völkern zugleich geläuterten Herrschaftsbegriffes, wird Alexander den Grossen mit Timur dem Tartarchan auf derselben Schlächterwage wägen, und das Haar, um welches die Blutschale des Mongolen tiefer sinken möchte, als Ausschlagsgewicht, in Rücksicht auf das Aederchen hellenischen Geistes, zulegen, das in dem Herzen von Aristoteles' Zögling schlug. Dem Historiker von geläuterten Gesichtsbegriffen wird das heroische Königthum dereinst in einem andern Lichte erscheinen. Einem solchen Geschichtschreiber wird derjenige König nur ein heroischer Kriegsfürst heissen, der Kriege einzig im Dienste eines allgemeinen Heilzweckes führt; Schlachten im Dienste jener grossen Entwickelungs- und Fortschritts-Ideen der Menschheit liefert: im Dienste der Sitte, des Rechts und der Freiheit. Solche Kriege waren die hellenischen Befreiungskriege gegen die asiatischen und afrikanischen Barbaren, Perser und Karthager. Zur Zeit Alexander's von Makedonien, wo die Hellenen von der Höhe der grossen Civilisations-Bestimmung herabgesunken waren; wo sie selbst eine Wendung nach der barbarisirenden Richtung hin genommen hatten; wo jene ewigen Leitsterne alles Menschen- und Völkerheils, aller Segenswirkung, alles wahrhaft Grossen und Heroischen, wo Sitte, Recht und Freiheit aus dem Gesichtskreise des hellenischen Staats- und Volkslebens gänzlich zu verschwinden drohten: in dieser Epoche bestand auch der Gegensatz nicht mehr in ursprünglicher Stärke und Gültigkeit; der Gegensatz zwischen den beiden Herrschaftsprincipien: dem der dynastischen Familienherrschaft, wonach von dem Oberhaupt einer Herrscherfamilie die Gesammtexistenz der Nation, der Staatsbegriff, selbst absorbirt wird; dem Principe des Despotismus, der

Barbarei, und zwischen dem ihm urfeindlich entgegengesetzten Principe der Herrschaft jener Führer-Ideen des Menschengeschlechts und der Menschengeschichte, jener allgemeinen Völker- mithin wesentlich demokratischen Heilzwecks-Ideen: Sitte, Recht und Freiheit. Zur Zeit Alexander's von Makedonien lebten diese grossen Gedanken, durch hellenische Bildung künstlich eingeimpft und gepflegt, eben nur scheinbar im Geiste vereinzelter Herrscher; gleissten ihre Scheinbilder, wie die längst erloschener Gestirne, in den ehrgeizig dynastischen Plänen solcher Machthaber trügerisch nach. Jene Ideen waren gleichsam selbst zu dynastischem Erbbesitz geworden, mithin in ihr Gegentheil verkehrt. Asiatischer Despotismus war von makedonischer Königsherrschaft nur scheinbar, nicht im Geist und Wesen, nicht in der Machtübung, verschieden. Das makedonische Volk, ohne Gefühl und Bewusstseyn eines Selbstzweckes, war, in althellenischem Sinne, nicht freier und autonomer, als ein asiatisches, dem Zwecke seiner Despoten frohndendes Sklavenvolk. Alexander von Makedonien strebte und wirkte daher nicht im Dienste der grossen Völkerzwecke, sondern als ihr Herr und Gebieter. Sie, die Völkerzwecke, mussten ihm, seinem Herrscherehrgeiz, seiner dynastischen Machtfülle, seiner unbegrenzten Ruhmsucht, seinem Pseudoheroismus frohnden. Die Früchte solchen Strebens entsprachen vollkommen ihrer im Marke verrotteten Wurzel. Die Früchte erwiesen sich als Sodoms-Aepfel: aussen golden, innen todte Asche, in die Hellas sowohl wie das persisch-makedonische Reich zerfiel. Wenn in dieser Asche Lebensfunken neuer geschichtlichen Entwickelungen fortglimmten; so unterhielt und fachte sie der fortbildende unsterbliche Geschichtsgeist; blies sie Gottes lebendiger Odem zu reicherem Völkerleben wieder an; war diess eine Geschichtsthat des in der Menschengeschichte fortarbeitenden Geistes, nicht die Absicht von Alexander's Eroberungszuge; nicht Folge der Zertrümmerung des asiatischen Despotismus, um dessen Trümmerstücke seine Nachfolger ihre Kriegshorden sich gegenseitig metzeln und zerfleischen liessen, und mit dessen Trümmerstücken sie auch ihre asiatische, nicht hellenische Despotenherrschaft auf einer Pfütze von Blut und Verbrechen gründeten. Wie der Zweck und der Beweggrund so der Held. Alexander's von Makedonien, des Halbgriechen, Eroberungszwecke, im Innersten waren es persönliche, despotische,

Völker- und Freiheitsfeindliche Zwecke. Pseudoheroisch wie seine Beweggründe, war auch Alexander ein Pseudo-Königsheld. Der grösste dieses Schlages, aber auch nur dieses Schlages. Als ein Gott Dionysos schien er seinen Zug anzutreten und beschloss ihn als einer von des Gottes betrunkenen Faunen oder Silenen. Am Ausgange ein Achilleus, endete er seine Laufbahn als Thersites. Thebens Zerstörung, Alexander's erste Jünglingsgrossthat, schon diese zeigt, wess Geistes Kind der Halbbarbar war, und brandmarkt ihn zum asiatischen Despoten.

Berufen wir uns auf eine Autorität, die unsere Ansicht über Alexander unter ihre Flügel nehme? Nun so nennen wir einen Geschichtschreiber, dem der von Alexander dem Gr. nicht an's Knie reicht, und zu dessen Füssen er noch als Professor sitzen dürfte, auf seinen sämmtlichen Werken, lernbegierig lauschend, wie ein Schüler der Sorbonne auf dem Strohbündel. — Niebuhr's Kernurtheil über Alexander [1]) lautet wie folgt:

„Die Zeitgenossen Alexander's unter den Griechen täuschten sich nicht über seine Einwirkung. Er starb mit dem Fluche und der Verabscheuung Griechenlands und Makedoniens. Hätte er länger gelebt, so hätte er vielleicht das Gebäude seines Glücks selbst stürzen gesehen. Er konnte nur thätig und rege seyn, und wirklich wäre er dabei gescheitert. Er wollte nicht Asien griechisch, sondern Griechenland persisch machen. Wäre er daher länger in Asien geblieben, so hätten wir unter ihm ein griechisch-persisch-makedonisches Reich entstehen sehen. Da er Griechen und Makedonier persisch bewaffnen wollte, so hätten diese wahrscheinlich sich später empört und ihn umgebracht. Das einzige Rettungsmittel Griechenlands, wodurch es frei hätte werden können, wäre gewesen, wenn Alexander ausgelebt hätte und mit dem Ruhme seiner Thaten gefallen wäre."

Was nun seine und seiner Nachfolger Zeitepoche betrifft, so ist diess das grösste, und nur durch die Macht des im Erlöschen noch gewaltigen hellenischen Geistes erklärliche Wunder: dass die in voller Verwesung begriffene Zeit noch solche Meisterwerke

1) Vorträge über alte Geschichte herausg. v. M. v. Niebuhr. Bd. II. S. 152 ff.

der Malerei, und einer immerhin staunenswerthen, sey's auch überschwänglichen, Plastik hervorbringen; dass sie noch eine Komödie, wie des Menander, aus ihren gangränirten Eingeweiden herausgebären konnte.

In dem alphabetischen Verzeichniss, das Meineke von den Dichtern der neuen Komödie giebt[1]), sind folgende Namen aufgezählt: Apollodoros aus Gela (ὁ Γελῷος), Apollodoros aus Karystos (Euböa), Anaxippos, Anthippos, Baton, Kriton, Korbylos, Kallipos, Diphilos, Damoxenos, Demetrios, Demophilos, Diodoros, Dionysios, Diophantos, Euphron, Epinikos, Evangelos, Eudoxos, Hegesippos, Hipparchos, Lynkeus, Menandros, Nikomachos, Nikolaos, Philippides, Phoenikides, Posidippos, Philemon, Philostephanos, Simplos, Sosipatros, Theognetos, Theophilos. Unter diesen ragten als Meister hervor: Menandros (oder Menander), Philippides, Diphilos, Philemon und Apollodoros der Karystier.

Menandros.

Geb. zu Athen Ol. 109, 3=342. Von seiner Mutter ist nur der Name, Hegesistrata, überliefert. Sein Vater, Diopithes, athenischer Feldherr, hatte eine Kolonie nach dem Chersonesos geführt. Hier ward er mit Philipp von Makedonien in Streitigkeiten verwickelt, der ihn bei den Athenern verklagte. Von Demosthenes, in der Rede de Chersoneso, vertheidigt, wurde Diopithes frei gesprochen. Ein Scholiast[2]) bemerkt hiezu, Diopithes hätte die mächtige Fürsprache des grossen Redners der Freundschaft zu verdanken gehabt, die zwischen Demosthenes und dem Sohne des angeklagten Feldherrn, dem jungen Menandros, bestand. Die Notiz ist eine gewöhnliche Scholiasten-Anekdote. In dem Jahre, wo dieser Process stattfand, wurde Menander erst geboren.[3]) Der junge Menander empfing eine sorgfältige Erziehung. Auch an ihm, wie an allen ersten Meistern des griechischen Drama's, bewährt sich die bestimmende Einwirkung der gleichzeitigen

1) Quaest. Scen. specim. II. p. 5. 6. — 2) in Ms. e. cod. Redhigerano descript. — 3) Meineke vit. Menandr. p. XXIV.

Philosophie. Lehre und Umgang der beiden namhaftesten Philosophen jener Zeit, des Theophrast und Epikur, erscheinen wie vorbestimmt, ihn zum Vollender der neuen attischen Komödie auszubilden. In den noch vorhandenen Charakteren-Schilderungen des Theophrastos kann man die Vorstudien und Umrisse zu den Figuren dieser Komödie erkennen. Es sind allgemeine Charakterbilder, mit scharfer Beobachtungsgabe getreu nach dem Leben gezeichnet, aus einzelnen stereotypen Zügen und Eigenschaften von wirklichen, durch Berufs-, Standes- und Neigungs-Eigenthümlichkeiten absonderlichen Individuen abstrahirt. Aehnlich werden wir die „Charaktere" des Le Bruyère die Komödien Molière's begleiten sehen, der aber den Menander an Komik und Genie weit übertrifft und in seine Farben etwas von dem Geiste der alten attischen Komödie, einen Blutstropfen von Aristophanes' Geissel, mischt. Menander war in Richtung und Gesinnung ein Dichter der Höfe; Molière verbarg hinter der Maske des Hofdichters ein demokratisches Herz, wie Montaigne und Rabelais unter der buntscheckigen Jacke. Epikur's Lehren, Principien und Maximen trägt die Komödie des Menander, trägt sein Leben offen an der Stirne. Er führte ein glänzendes, üppiges Leben (*λαμπρὸς τῷ βίῳ*). Phaedrus schildert den Menander [1]) schwimmend in Wohlgerüchen und Balsamdüften, dahinwallend in weiten, weichlichen Gewanden; aufgelösten, schmachtend-wollüstigen Ganges. Er liebte leidenschaftlich die Frauen: *περὶ γυναῖκας ἐκμανέστατος.* [2]) Um ein Jahr älter als Epikur, blieb der Dichter bis an sein Ende Freund und Genosse des Philosophen. In einem Epigramm [3]) vergleicht Menander seinen Jugendgefährten Epikur mit Themistokles: „Beide Söhne von Vätern gleichen Namens (Xenokles), habe der Eine (Themistokles) seinem Vaterlande die Freiheit errungen, der Andere (Epikuros) es mit Weisheit begabt."

Schon im zwanzigsten Jahre hatte sich Menander als Komödiendichter ausgezeichnet. In demselben Jahre starb Aristoteles (322 v. Chr.), dessen Kunstlehre und dramaturgische Regeln er unzweifelhaft studirte, und mit Hülfe von Aristoteles' Lieblingsschüler, seinem Lehrer Theophrastos, ergründen und sich aneignen mochte. Ein Jahr später gewann er mit seiner Komödie

1) VI, 1. — 2) Suid. II. p. 531. — 3) Anthol. Jacobs T. I. p. 136.

Ὀργή, der Zorn, seinen ersten Siegeskranz.[1]) In rascher Aufeinanderfolge brachte er, nach Aul. Gellius[2]), 109 Komödien auf die Bühne, deren Proben er selbst leitete.[3]) Gleichwohl soll er nur acht Siege errungen haben. Die meisten Kränze entwand ihm sein älterer Nebenbuhler, Philemon, den er einmal, gelegentlich eines solchen Sieges, fragte: „Wirst du denn nicht schamroth zuweilen, wenn du deine Komödien den meinigen vorgezogen siehst?[4])

Berühmt ist Menander's Verhältniss mit der Glykera, einer der schönsten und reizendsten Hetären ihrer Zeit, von seltenem Zartgefühl und feiner Seelenbildung. Sie war früher die Maitresse des verschwenderischen, ausschweifenden Harpalos, eines der Statthalter Alexander d. Gr. In Syrien liess ihr Harpalos eine Statue setzen. In Tarsos wohnte sie mit ihm in demselben Palaste und theilte mit ihm die öffentlichen Ehren. Sie wurde daselbst vom Volke angebetet. Erschien sie auf der Strasse, fiel Alles vor ihr auf die Knie, wie vor einer Königin.[5]) Wenn Städte und Bevölkerungen Götzenschande mit einer Dirne trieben, konnte die Komödie, Spiegel und Abdruck der Zeit, nicht zurückbleiben. In der mittlern Komödie war das Hetärenthum noch Stichblatt der Satire; die neue Komödie macht es zu ihrem Herzblatt — ein namhafter Fortschritt! Leider war der Dichter Menander kein Harpalos, und konnte seiner Glykera solche Ehren nicht bieten. Die trefflichste der Buhlerinnen hing trotzdem an ihrem Komödiendichter mit ganzer Seele, ohne sich selbst von seinem Schielen beirren zu lassen. Menander setzte der Geliebten dafür auch ein dauernderes Denkmal, als eine Statue, in einer seiner Komödien, worin Glykera als Heldin glänzte.[6]) Der griechische Romanschreiber aus dem 2. oder 3. Jahrh. nach Chr., Alkiphron, hat seinen 116 Briefen eine fingirte Correspondenz zwischen Menander und Glykera eingeflochten, von einer Zierlichkeit, Zartheit und Innigkeit des Gefühls, in den Briefen der Glykera besonders, dass sie der Verfasser der Manon Lascaut nicht zärtlicher, Bernardin de Saint Pierre nicht kindlich gefühlvoller hätte schreiben können. Menander's Ablehnung einer vom Königе von Aegypten,

1) Eus. ad Olymp. CXIV, 4. Mein. vit. XXX. — 2) Noct. Att. XVII, 4. — 3) Alciphr. II, 4. — 4) Aul. Gell. XIII, 4. — 5) Athen. XIII, 68. p. 595 D. — 6) Meineke, Men. et Phil. Reliq. p. 39.

Ptolemäos Lagi, an ihn ergangenen und von den schmeichelhaftesten Auszeichnungen begleiteten Einladung wird in jenem Briefwechsel durch die Liebe zur Glykera motivirt, die der Dichter nicht für den Thron des Ptolemäers verlassen möchte. Aber eine Hetäre bleibt am Ende doch nur ein Weib, und ihre Liebe denn auch dem Wechsel und der Wandelbarkeit unterworfen. Menander's Nebenbuhler, Philemon, der sich nicht gescheut hatte, ihm die Siegeskränze zu entreissen, trieb die Unverschämtheit so weit, ihm auch die Geliebte zu rauben.[1]) Die verfeindeten Nebenbuhler kämpften nun, nicht blos wie sonst, mit Komödien, sondern auch, in diesen, mit Anspielungen auf Glykera, die von Seiten Menander's nur Anzüglichkeiten und die empfindlichsten Epigramme mit den bittersten Pointen seyn konnten.

Von dem ersten Begegniss des Demetrios Phalereus, des damaligen Herrn von Athen, mit unserem Dichter findet sich eine Schilderung in einem Fragmente des Phädrus.[2]) Als ihn Kassander's Statthalter in der Menge erblickte, fragte er: wer der Weichling dort wäre, der ihm unter die Augen zu treten wage? Der Name Menander bewirkte eine augenblickliche Umstimmung in dem Gewalthaber. Bald wurden sie vertraute Freunde. Aber wenig fehlte, dass diese Gunst, bei dem damaligen raschen Glücks- und Herrscherwechsel, der in der Zeitluft, wie das Hetären- und Abenteurer-Wesen, zu schweben schien, dem Komödiendichter nicht verderblich wurde. Als Günstling des gestürzten Tyrannen bei dessen Nachfolger, Demetrios Poliorketes, denuncirt, hatte Menander seine Rettung nur der Verwendung eines nahen Verwandten vom siegreichen Tyrannen zu danken.[3]) Dem einen Tyrannen entronnen, fiel er einem noch tückischern in die Hände, dem „Meertyrannen.“ Als Menander eines Tages in dem Hafen des Piräeus, in der Nähe seiner kleinen Besitzung badete, ertrank er, von einem Schwimmkrampf ergriffen, im Alter von 52 Jahren.[4]) Die Athener errichteten ihm ein Grabmal am Saume der Wegstrasse, die vom Hafen nach der Stadt führt, nicht weit vom Kenotaphium des Euripides, den Menander von allen Tragikern an meisten bewunderte, studirte und nachahmte. Seiner Lehre von der Seelenwanderung zu

1) Athen. XIII. p. 594 D. — 2) VI, 11. — 3) Diog. La. V, 354. — 4) Alciphr. Epist. II, 4.

folge, würde Pythagoras den τραγικώκατος in Menander als komischen Hetären-Dichter wiedergefunden haben.

Aus den über tausend Nummern zählenden grössern und kleinern Trümmerstücken von Menander's Komödien vermöchte aber selbst Pythagoras nicht, den Dichter und seine Kunstart wieder zu erkennen, viel weniger die Nachwelt. Fast könnte man der lebensklugen Spruchweisheit, der Fülle von Klugheitsregeln, Maximen, Gnomen und Sentenzen, womit der grösste Komödiendichter einer erbärmlichen Zeit, behufs praktischer Nutzanwendung, seine Dramen würzte, grollen und sie verwünschen. Denn nächst dem fanatischen Eifer der Byzantinischen Mönche, die gegen die heidnische Poesie, insonders aber gegen die Komödie einen Vernichtungskrieg führten mit Feuer und Schwert, trägt vielleicht jene mundgerechte Spruchweisheit, jener Reichthum an praktischen Lebensregeln zum täglichen Gebrauch, trägt jene Kalenderweisheit, zu Nutz und Frommen des Umgangs und der Menschenkenntniss, des Schlegelschen Klugmachungs-Zweckes, mit einem Wort, die meiste Schuld an der Preisgebung der Dramen selbst für das Spottgeld der aurea dicta; wie etwa Trödler die werthvollsten Stoffe des Brandsilbers wegen verwüsten. Menander's Komödien lagen zum grossen Theil noch dem Erzbischof Eustathios vor († 1198), welcher sie in seinen Erklärungen zur Ilias und Odyssee häufig citirt. Will man dem Leon. Allacci glauben, so waren noch zu seiner Zeit (XVII. Jahrh.) vier und zwanzig Komödien in den Manuscripten-Schätzen zu Konstantinopel vorhanden, gesammelt und commentirt von Michael Psellos († 1079).[1]) Das gleicht freilich einer antiquarischen Legende, gegenüber den Versicherungen des griechischen Flüchtlings Demetrios Chalkondylas († 1511), wonach sämmtliche Komödien-Manuscr. des Menander und Philemon zugleich mit den erotischen Elegien des Mimnermos und den Gesängen des Alkäos, auf Betreiben der zelotischen Priester und Mönche, von den Byzantinischen Kaisern den Flammen übergeben wurden, um, an Stelle derselben, den Poesien des h. Gregorius von Nazianz Eingang zu verschaffen.[2])

1) Leon. Allat. de Psell. p. 69. Fabr. Bibl. gr. II, 460. Vgl. G. Guizot, Mén. p. 43. — 2) Alcyon. de Exilio I. Ven. 1522. 4.

Eine der frühesten Blüthenlesen aus fünfzig Dichtern der mittlern und neuen Komödie liegt uns von 1560 Baseler Ausg. vor: *Γνωμικά σωζόμενα*, herausg. von Jacob Hertelius. Andere Sammlungen zahlloser alphabetisch geordneter monostischer Gnomen (*Γνῶμαι μονόστιχοι*) nicht zu gedenken, wie die moralische Blumenlese des Rutgersius z. B. [1]), unter dem Titel *Μενάνδρου καὶ Φιλιστίωνις σύγκρισις*, worin jedoch des Letztern Beiträge, nach Meineke [2]), auf Rechnung des Philemon kämen. Alle diese Blüthenlesen blieben in den gelehrten Bärten der Sammler hängen, wie jene arabischen wohlriechenden Gummitropfen an den Bärten der Ziegenböcke haften bleiben, die von den benagten, und in Folge dessen verdorrten Stauden blos die Harzklümpchen, als Bartkötel, aufbewahren.

Was wir vom Inhalt einer und der andern Komödie des Menander, Philemon, Diphilos, wissen, schulden wir, nächst ihren Nachahmern und Bearbeitern, nächst Plautus und Terentius, dem Erklärer des Terenz, dem Grammatiker Aelius Donatus (4. Jahrh. nach Chr.). So z. B. die Fabel-Intrigue des Thesauros (der Schatz) und die der „Erscheinung“ (*φάσμα*); beides Komödien von Menander. Die Mittheilungen des Donat sind um so schätzbarer, als von beiden Komödien nur spärliche und nicht einmal sinnklare Bruchstücke vorhanden. Der Plan des Thesauros ist bekannt; weniger der vom P h a s m a (die Erscheinung): Pheidon hat einen Sohn aus erster Ehe. Pheidon's zweite Frau hatte sich, vor ihrer Verheirathung mit ihm, von einem jungen Manne, den sie liebte, verführen lassen und ein Mädchen geboren. Sie lässt die Tochter heimlich in einem verborgenen Gemache, im Nachbarhause eines nahen Verwandten ihres Ehegatten, erziehen. Um das Mädchen, ohne Argwohn zu erregen, täglich sehen zu können, hatte die Mutter in der Verbindungswand beider Häuser eine Oeffnung anbringen, und das Cabinet selbst, in welches die Oeffnung führte, als vorgebliche Andachtskapelle herrichten lassen. Durch diesen von Blätterwerk verborgenen Zugang liess die Mutter das Mädchen, so oft sie es sehen wollte, in das Cabinet eintreten. Eines Tages wurden Beide, Mutter und Tochter, von dem Stiefsohn der Mutter überrascht. Beim Anblick des schönen Mädchens bleibt er

1) Varr. Lectt. p. 356—367. — 2) Vit. p. VII ff.

wie angezaubert stehen. An diesem den Göttern und der Andacht geweihten Orte muss er die Erscheinung für die eines göttlichen Wesens halten. Daher trägt das Stück den Namen. Bald kommt jedoch der junge Mensch hinter das Geheimniss. Seine Liebe entbrennt nun zu einer solchen Stärke, dass sein Leben vom Besitze des Mädchens abhängt. Mutter und Vater geben ihre Einwilligung. Die Vermählung des Liebespaares beschliesst, wie üblich, die Komödie und krönt die artige Erfindung mit einer Beglückung zweier Herzen, die ausserhalb der Combination unserer Lustspiel-Heirathen liegt.

Die Fabel zur Komödie: Die Kette (Πλόκιον) hat uns Aul. Gell.[1]) überliefert. Wir finden zwei Greise im Gespräch. Der Eine, Simon, klagt seinem Nachbar, Menedemos, sein Hausleiden. Seine Ehegattin, Korbyla, ein hässliches, zänkisches und herrschsüchtiges Weib, das er nur ihrer Mitgift halber geheirathet, hatte ihn aus Eifersucht gezwungen, eine junge hübsche Sklavin zu entfernen. Einen Theil dieser Herzenserleichterung des alten Simon enthält ein Fragment bei Meineke.[2]) Dasselbe wird durch ein neues Fragment ergänzt, das Dr. Daremberg in den unedirten Scholien über Hippokrates aus einer Handschrift der vaticanischen Bibliothek entdeckte.[3]) Die Klagen des alten Simon finden ihr Echo bei Nachbar Menedemos. Dieser, obgleich Wittwer, weiss von ehemals, wo einen Ehemann der Hausschuh drückt. Seine Korbyla war ein giftiger Hausdrache ohne Mitgift. Nachbar Menedemos ist blutarm. Sein ganzer Besitz besteht in einer mannbaren Tochter; so mannbar, dass sie den Beweis ihrer Heirathsfähigkeit vor der Hochzeit abgelegt. Der alte Grossvater in spe hatte sich denn auch aufgemacht und ist vom Lande nach der Stadt geeilt, um den jungen unbekannten Schwiegersohn mit Hülfe der Gerichte aufzusuchen. Schon hört man Pamphila in Kindesnöthen ächzen und weinen. Der alte, treue Haussklave Parmenon stimmt, an der Thür horchend, in Pamphila's Wehen ein mit den rührendsten Betrachtungen, deren gefühlvolle Ergüsse Aulus Gellius nicht genug preisen und bewundern kann. Inzwischen ist Nachbar Menedemos dem vorgreiflichen Schwiegersöhn-

1) N. A. II, 23. — 2) IV. p. 189. — 3) Vgl. G. Guizot, Mén. p. 182. Note 2.

chen auf der Spur. Der Entehrer seiner Pamphila ist kein anderer, als seines Stadtnachbars Simon Sohn, Aeschines. Der brave junge Vergewaltiger bekennt sich zu seiner, im Tumult eines ländlichen Festes und im trunkenen Zustande, überkommenen Vaterschaft. Vater Simon ist mit der Einwilligung zur Heirath sogleich bei der Hand. Aber Mutter Simon? Korbyla? Wird sie, deren Schönheit in der zugebrachten Mitgift bestand, eine Schwiegertochter acceptiren, deren Schönheit die einzige Mitgift ist? Eine solche Schnur ist ihr ein Gräuel. Nun setzt sich Simon auf die Hinterbeine, zum erstenmal seit seiner Heirath, und so nachdrücklich, dass Korbyla verblüfft zurückweicht und sich endlich zum Ziele legt. Diess ungefähr ist der Hergang in der Komödie Plokion, wie derselbe sich nach Aul. Gellius, aus den Fragmenten des Menander und seines römischen Uebersetzers und Bearbeiters Caecilius, bei Nonius, ermitteln lässt. Die eigentliche Entwickelung ist damit freilich nicht angegeben. Wir wissen nicht, durch welche Abzeichen der junge Aeschines die Pamphila wieder erkennt, deren flüchtige Bekanntschaft er im Rausch und in der Dunkelheit gemacht hatte. Auch der Titel „Plokion" (die Kette) bleibt unerklärt. Mr. Guizot's Deutung, dass Plokion, wenn es nicht die Halskette ist, woran Pamphila erkannt wird, der Name jener jungen Sklavin seyn möchte, die Simon aus dem Hause hatte schaffen müssen, dürfen wir auf sich beruhen lassen.

Unter den Komödien des Menander finden sich verschiedene, worin die Motive sich wiederholen. So hatten „das geschlagene Mädchen" (*Ῥαπιζομένη*)[1]) und „die Geschorene" (*Περικειρομένη*)[2]) die brutale Eifersucht eines Soldaten miteinander gemein. Denselben Gegenstand mochte der Landmann behandelt haben.

Den von Euripides überkommenen Prolog behielt die mittlere und die neue Komödie bei. Ein Stück des Philemon leitet Zeus selbst mit einem Prolog ein.[3]) In der Erbtochter (*Ἐπίκληρος*) des Menander hält ihn eine mitspielende Person. Auch allegorische Personen lässt die neue Komödie die Prologe sprechen. Lucian[4]) ruft das Argument (Beweismittel *Ἔλεγχος*), als den

1) Mein. fr. IV, 197. — 2) Das. p. 185. — 3) Das. p. 31. — 4) Pseudol. c. IV.

Prologensprecher vor einer Komödie des Menander, zu Hülfe. Im Fragm. inc. 351 heisst es: Ἔλεγχος εἰμ' ἐγώ, ὁ φίλος ἀληθείᾳ καὶ παρρησίᾳ θεός. „Ich bin das Beweismittel, der Wahrheit Freund und durch Zuverlässigkeit ein Gott.“ Philemon führt die Luft als Vorredner ein; das Fragment eines Unbekannten die Furcht. Aehnlich legt Plautus den Prolog seiner Cistellaria dem Gotte Auxilium (Beistand) in den Mund.

Was hat nun die Menander-Komödie durch eine solche, im Sinne des Aristoteles verwickelte Fabel-Intrigue vor dem einfachen derben, in parallelen Scenen, wie in festen Aufzugs-Garnketten, gespuhlten Grundgewebe der alten Komödie voraus? Bei Lichte betrachtet: Zufallsspiele; Ueberraschungen, äusserliche Spannungen; die Gaukelei scenischer Effecte; dramatische Escamotirungskünste. Kurz, das blosse Amüsement; den Reiz und Kitzel des unterhaltlichen Combinationswitzes, der eine ursprünglich unsittliche, dem Familienleben und der gesellschaftlichen Ordnung feindliche, in der Regel geschlechtliche Verirrung, im Wege eines künstlichen, taschenspielerischen Apparates und Mechanismus von Situations-Attrappen, zu einer scheinbar wiederhergestellten und trüglichen Genugthuung der verletzten Sitte sich entwirren lässt. Der grosse Gewinn und Fortschritt bestände also in vergnüglich täuschender Vertuschung einer schmutzigen Geschichte, eines gemeinen Familien-Skandals. Sey's drum! Wenn dieser Ernst nur dem Spiele bleibt, dass es ein Abbild des wirklichen Lebens, der gesellschaftlichen Zustände, der Familien-Wirren. Ernst? Abbild? Ein gauklerisches Lügenbild ist dieses Spiel, da es aus Ernst Spass macht; über den strafenden Ausgleich, den die wirklichen Verhältnisse einem solchen leichtsinnigen Frevel zuerkennen, mit noch grösserem, mit belustigendem Leichtsinne, lachenden Muthes, hinschlüpft und über die Folgen kupplerisch und casuistisch täuscht. Die Legitimirung einer, nicht in Liebesleidenschaft, sondern im trunkenen Zustand Entehrten durch die Ehe ist nur das gleissnerische Mäntelchen, das die blosse Belustigungskomödie über ihre schmutzige Familienwäsche wirft. Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst — aber diese Heiterkeit darf mit jenem Ernst kein muthwilliges Spiel treiben, das den Ernst des Lebens zu einer Affenkomödie aufheitert. Das Menander-Lustspiel bringt ein jesuitisches Element, die Casuistik, in das Drama, die sich bekanntlich zur

Aufgabe stellt: der Sünde eine Lässlichkeits-Schürze vorzubinden; dem Sittengesetz von der Opportunitäts-Moral eine wächserne Nase drehen zu lehren, und demgemäss, in letzter Absicht, die Familienbande zu lockern und aufzufasern, um sie zu Gängelbändern für die „Obern“ zu flechten. Dabei kann der Unterschied immerhin in Geltung bleiben: dass die Ordens-Casuistik die gesellschaftliche und Familien-Ordnung grundsätzlich unterwühlt; die entsittlichende Zerrüttung der Gesellschaft nur als Mittel zur Befestigung und Disciplinirung der Ordens-Gesellschaft gebraucht; während die lockere Familien-Komödien-Moral keinerlei Zweck, als den eines geistreich anregenden Spieles im Auge hat. Heisst das aber nicht die Frivolität selber als Endzweck aufstellen, und diese Komödie unter die Ordenscasuistik herabsetzen, welche sich doch mindestens der Entsittlichung der Familie als eines Mittels zu einem höchst ernsten Zwecke bedient, und die gelockerten Familienbande im Interesse eines allgemeinen, wenn auch verdammlichen Gesellschafts-Begriffes um so straffer anspannt, und solchergestalt den Schein jedenfalls alles sittlichen Staats- und Gemeinwesens rettet: den Schein von Unterordnüng aller Lebens- und Pflichtenkreise unter eine höchste Gesellschafts-Ordnung. Die Komödie der lockern Familien-Moral theilt blos diese mit der Casuistik, ohne aber auch nur den Schein eines tiefern Zweckes zu erstreben. Solche Frivolität der vollkommenen Zwecklosigkeit mag dieser Komödie Brief und Siegel einer in demselben Maasse vollkommenen Kunstwürdigkeit von Seiten der Schulästhetik eintragen: vom Gesichtspunkt des poetisch höchsten Kunstzweckes aus betrachtet, wie derselbe den grössten Meistern vorschwebte, als der strengste, ernsthafteste aller Zwecke, als Zweck der Zwecke, und „herb“ wie „des Lebens innerster Kern“ — von dieser Höhe poetischer Gestaltung aus gewürdigt, unterscheidet sich die Menander-Komödie der lockern Familien-Moral von der casuistischen nur durch die grössere Frivolität. Aber der Rächer blieb nicht aus. Er kam, wie gewöhnlich, spät, aber er kam. Molière's Tartüffe ist der Alastor, ist der Rachegeist der Menander-Komödie, des frivolen Belustigungsspiels mit Familien-Intriguen-Skandälchen; ist der Rachedämon der Lustspiel-Casuistik. Wir werden den Tartüffe als solchen Reiniger und Exorcisten der Menander'schen Familien-Komödie seines Ortes zu würdigen haben.

Bald genug hatte denn auch die epikuräische Lebensmoral dieser Komödie der guten Gesellschaft ihre praktische Verwirklichung gefunden in jener, nach den Statuten üppigen Genusses und zügelloser Wollust, von Antonius und Kleopatra gestifteten Brüderschaft der *Συναποθανούμενοι*, der Genussseligen auf Tod und Leben; einer Genossenschaft, zu welcher jenes Herrscherpaar mit ihren auserwählten Günstlingen sich verbunden hatte, dem Statutenzwecke gemäss: ein Leben ununterbrochener Sinneslüste und Freuden durchzuschlemmen; das Leben wie ein Banquet zu verlassen — et exacto contentus tempore vitae Cedat ut conviva satur —; aus einem Daseyn voller Wonne sich in eine gemeinschaftliche Todesseligkeit hinüber zu schwelgen und durch ihr anstrebenswürdiges Vorbild und Beispiel der erstaunten Welt zu zeigen: die Hetären-Komödie sey eine Wahrheit und das Schlaraffenleben kein leerer Wahn.

In der mehrerwähnten, beachtenswerthen Schrift von G. Guizot werden die fortschrittlichen Culturmomente in der neuen Komödie gebührendermaassen hervorgehoben. „Obgleich“ — lautet eine Stelle [1]) — „Brüderlichkeit und barmherzige Nächstenliebe (Charité) noch unbekannte Worte waren; so hatte sich doch das natürliche Mitgefühl und das Bedürfniss gegenseitiger Hülfeleistung zu entwickeln begonnen.“ Als Beleg hiefür wird auf jenes so oft getummelte Sprüchlein im Selbstquäler des Terenz [2]) hingewiesen: Homo sum, humani nihil a me alienum puto: „Ich bin ein Mensch, und nichts Menschliches mir fremd.“ Mit Recht erblickt Mr. Guizot in dieser schönen, humanistischen Effect-Phrase den prägnantesten und vollsten Ausdruck so vieler ähnlicher, auf das „Reinmenschliche“ hinzielender Sprüche in der neuen attischen Komödie, die aber alle, unseres Erachtens, nur beweisen, dass die griechische Gesellschaft, zur Zeit dieser Komödie, und ihre Nachblüthe, die römische Gesellschaft, zur Zeit des Terenz, auf jenen Höhepunkt einer gewandt und mundrecht-schöngeistig formulirenden Phraseologie sich emporgebildet hatte, wo die geklärt urbane Gesellschaftssprache, die auf der Scene ihre feinste literarische Blume gewann, sich mit der praktischen Bethätigung und Bewährung ihrer Spruchweisheit durch eine wohlklingende Schön-

1) p. 263. — 2) Heautontim. act. I sc. 1. v. 25.

phrase abfinden durfte. Es war von jeher das Vorrecht verderbter Epochen, die von der praktischen Tugend und werkthätigen Menschenliebe vorgezeigten Schuldwechsel mit den Papierzetteln der „goldenen Sprüche" einzulösen. Dahin gehört die Anwaltschaft zu Gunsten der „Armuth", im Munde von Dichtern, die in schwelgerischem Ueberflusse lebten, wovon die Fragmente des Menander bei Meineke eine reichliche Lese darbieten. Dahin gehört das Lob der Begnügsamkeit mit einem bescheidenen Lebenslose; dahin die Geringschätzung der Reichthümer und des Geldes, das nur, als ein Mittel wohlzuthun, Werth habe — Andern nämlich, nicht sich wohlzuthun, während doch letzteres in der Praxis auch bei diesen Dichtern ausschliesslich galt und gang und gäbe war.

In der Leukadia[1]) verweist Menander die Armen, wie der Pfaff auf der Kanzel, an den Himmel. „Die Götter sorgen stets für die Armen", lässt er einen seiner mildthätigen Menschenfreunde sagen. In Bezug auf die „Sklavenfrage" fliesst der Mund der neuen Komödie über von Zucker und Honig. „Am Ende", eifert der sklavenfreundliche Philemon[2]), „Am Ende hat der Sklave so gut Menschenfleisch am Leibe wie wir." Gesuchteres sogar, muss bestätigt werden, preiswürdigeres im Handel und auf dem Menschenmarkt weit mehr geschätzt und begehrt, als freigeborenes Menschenfleisch. Philemon geht noch weiter in seiner Philanthropie und lässt in einem andern Stücke (*Ἐξοικιζόμενος*: „Der vom Hause Vertriebene"[3]), einen Sklaven, Angesichts seines Herrn, ausrufen: „Mensch bleibt Mensch, auch in der Sklaverei." Aber der Mensch bleibende Mensch bleibt darum doch Sklave; oder, wie der grösste Philosoph und Sittenlehrer des Alterthums, wie Aristoteles[4]) sich, zeitgenössisch, ausdrückt: „Der Sklave ist gewissermassen ein beseeltes Eigenthum" (*κτῆμά τι ἔμψυχον*) „und gleichsam ein lebendiges Werkzeug" (*καὶ ὥσπερ ὄργανον*); ein Werkzeug von lebendigem Menschenfleisch „zum unbedingten Gebrauche seines Herrn" (*ὅλως δεσπότου*).[5]) Die sklavenfreundliche Menander-Komödie theilt diesem Menschenfleisch, als Zubusse, noch ausserdem die Intrigue zu, und beutet

1) Mein. fr. IV. p. 160. — 2) Das. IV. p. 47. — 3) Das. IV. p. 7. — 4) Polit. I, 4, 2. — 5) Das. I, 4, 5.

nicht blos das Fleisch, sondern auch die Seele und die Intelligenz des Sklaven zu ihren Intriguen-Zwecken aus. Während dem Verlaufe dieser Komödie ist die Seele des Knechtes mit allen Ränken und Anschlägen die âme damnée, das *κτῆμά τι ἔμψυχον*, das *ὥσπερ ὄργανον* des liederlichen Sohnes, und am Schlusse der Komödie, deren Seele der Sklave überhaupt ist, muss sein Menschenfleisch der Geissel des geprellten Vaters noch herhalten für die Sklavendienste, die seine anschlägige Seele dem Sohn geleistet. Indessen ist in der Anregung solcher, wenn auch nur fürs erste als Komödie zur Sprache kommenden Fragen ein bedeutsames culturgeschichtliches Fortschritts-Symptom nicht zu verkennen. Wenn Gedanken, wie Lessing sagt, die Anfänge der Thaten sind; dürfen Worte als Vorschatten von Ereignissen und Zeichen eines sich vorbereitenden Umschwungs in den gesellschaftlichen Begriffen angesehen werden. Ein solcher Umschwung kündigt sich denn auch wirklich an. Ein allgemeines Humanitätsgefühl beginnt sich in der Menschheit zu regen, dem über ein Kleines der Prophet und Märtyrer in Galiläa erstehen, und das durch die fast gleichzeitige Verbreitung der Buddha-Lehre im Herzen Asiens, in den Ländergebieten des unvordenklichen Sklaven-Kastengeistes selber, tiefe untilgbare Wurzeln schlagen sollte. Wir werden die allumfassende Menschlichkeitslehre als Buddhistisches Element auch im indischen Drama wieder finden. Missachten wir daher die, ob noch so belanglose Regung auch in der Menander-Komödie nicht, ohne sie desshalb als besondern Vorzug derselben zu bebetonen.

Ueber das anderweitige Personal dieser Komödie, Schmarotzer, Buhldirnen, Kuppler, so wie über das Verhältniss der Väter zu den Söhnen wird uns die römische Komödie nähern Aufschluss geben. Was die Frauen betrifft, müsse man, meint Mr. Guizot [1]), den Griechen einräumen, „dass sie zur Zeit der neuen Komödie das eheliche Verhältniss in einem mit der freisinnigen und milden Lehre des Christenthums übereinstimmenden Geiste aufzufassen begannen." Die Beispiele dazu haben uns zwei von Menander's gepriesensten und gesittetetsten Komödien geliefert: Die Kette (Plokion) und die Erscheinung (Phasma); beide, in Rücksicht auf

1) Mén. p. 305.

Eheverhältnisse und Eheschliessung, für unsere Bühne unmögliche Komödien.

Bezüglich der Rolle, welche die Liebe in dieser Komödie spielt, wären, Mr. Guizot's Ansicht zufolge [1]), die Dichter derselben und ihre Nachahmer, die römischen Komiker, fast die Einzigen unter den alten Schriftstellern, welche die Liebe nahezu so begriffen hätten, wie die modernen Lustspieldichter. Besonders, müssen wir beipflichtend hervorheben, die modernsten, die Dichter der französischen Loretten-Komödie. Zum Beweise, dass Menander, „dieser grosse Schüler und Eingeweihte des Liebesgottes, von der Liebesleidenschaft durchaus wie ein Philosoph gesprochen", führt Plutarch [2]) die Geschicklichkeit an, mit welcher Menander seine jungen Ehrenschänder unvermerkt in die Ehe mit den Mädchen hineinfädelt, die sie entehrt. Eine Inschrift [3]) nennt den Menander „die Sirene des Theaters, den glänzenden Genossen der Liebe" und preist ihn als denjenigen, „der die Menschen gelehrt habe, ein angenehmes Leben zu führen, indem seine Komödie stets mit dem erfreulichen Schauspiel einer Heirath schliesse." Nur hätte solche Heirath in der Regel allen Grund, eine heimliche Ehe zu bleiben, und sich als Haube, unter die sie ihre Pärchen bringt, des unsichtbar machenden Helms von Pluton oder Perseus zu bedienen. Die Menandrische Zärtlichkeit schöpft mit Ovid's „Liebeskunst" aus Einem Born, wie denn Freund Ovid auch zu Menander's unbedingten Bewunderern und Nacheiferern gehört: Fabula jucundi nulla est sine amore Menandri [4]), ohne die Liebe nämlich, die seine, Ovid's, ars amandi lehrt und feiert.

Als Epikuräer und Schöpfer der Intriguen-Komödie musste Menander in der Göttin des Zufalls (τύχη) die höchste Gottheit verehren. „Thu nur ab deine Vernunft. Die menschliche Intelligenz ist nichts anderes als der Zufall; nenn' es wie du willst: Verstand, Geist, göttlichen Hauch. Der Zufall und nur der Zufall regiert Alles, ob er zerstöre oder erhalte, umstürze oder aufbaue. Alle unsere Gedanken, Worte, Thaten, nichts sind sie als Zufall. Er allein ist es, der Zufall, der über Alles entscheidet; ihm allein gebührt der Name Intelligenz, Klugheit, Gott." Das

1) p. 316. — 2) περὶ ἔρωτος ap. Stob. 393. — 3) Bonneck. Analect. III. 269. — 4) Trist. II, 370.

ist Menander's Theodicee vom Zufall in seiner Komödie Hypobolimaeoi, „die Untergeschobnen“.[1]) Und wie schwärmt der fromme, der bis zum Aberglauben fromme Plutarch für diese Gott-Zufalls-Komödie, und auf Kosten des Aeschylisch gesinnten Aristophanes!

Bei einer solchen Auffassung des Lebens und der Weltführung war es um die innere Lust und die wohlgemuthe, götterfreudige Heiterkeit der alten Komödie geschehen. Eine unlautere Mischung von rühriger Munterkeit und wehmüthelnder Rührung kränkelt schon in dieser Komödie und bereitet die wunderliche Missgeburt, das weinerliche Lustspiel vor. Aus zahlreichen Fragmenten des Menander weht uns der Hauch einer Aschermittwochsstimmung nach dem tollfröhlichen Karneval der alten Komödie an: „Willst du wissen, was du in Wahrheit bist?“ heisst es in einem dieser Bruchstücke[2]), „so wirf nur einen Blick auf die Grabdenkmale, die dir unterwegs aufstossen. Was enthalten diese Urnen, diese Todtenkrüge? Knochenreste und ein wenig Asche. Einstmals waren das Könige, Tyrannen, Weise, Menschen, stolz auf ihre Geburt, ihre Reichthümer, ihren Ruhm und ihre Schönheit. Was sind sie nun? Eine Handvoll Staub. Das Schattenreich ist die grosse gemeinsame Urne, die unser Aller Nichtigkeit umschliesst“. . . . Eine Todtengräberscene, Todtengräber-Humor, ist ein Geniewurf in einem tiefsinnigen Trauerspiel, bei einer Hamlet-Stimmung — aber in einer Komödie, die sich um einen gewaltthätigen Conat dreht, unter den Flügeln von Gott-Zufall, als höchster Weltvernunft — Eine schöne Lustspielwelt, eine heitere Komödie!

Das poetische Verständniss, das Plutarch in seiner schon berührten Parallele zwischen Aristophanes und Menander überhaupt bekundet, erhellt auch aus seiner daselbst durchgeführten Vergleichung der Komödiensprache, des Styls (φράσις) der beiden Komiker; eine Vergleichung, die natürlich zu Gunsten des Lieblings, des Menander, so entschieden und so überwiegend ausfällt, dass Aristophanes, auch in Rücksicht auf Diction, Styl und Sprache, als kunstloser Possenschreiber neben dem Meister der Komödie dasteht. Der Unterschied lässt sich, unseres Bedünkens, mit wenigen Worten erschöpfen. Aristophanes' Komödiensprache ist

1) Mein. fr. Com. Gr. VI, 212. — 2) p. 233.

die des Poeten; Menander's die des weltmännischen Schöngeistes, des eleganten Palast- und Hofkomikers, des makedonisch verwälschten Atticismus. Plutarch vergleicht einen Miniaturmaler mit einem Frescomaler; einen Maler erotischer schlüpfriger Cabinets-Bilderchen mit einem Michel-Angelo komischer Jüngster Gerichte, der dabei colorirt wie ein Rubens der Komödie; Jüngste Gerichte, in den leuchtendsten Farben, den lachend glühendsten Tönen, die der treffliche Vergleicher, neben dem feinen, vertriebenen, gleichmässigen Schmelz des delicaten Zartpinslers, neben dessen harmonisch übereingeleckter Tönung (*μία τε φαίνεσθαι καὶ τὴν ὁμοιότητα τηρεῖν*), nicht anders denn als grelle, unförmliche, rohe Tünche berufen und von der Hand weisen kann. Selbst der Anonymos [1]) zeigt hierin ein richtigeres kritisches Gefühl. Was dieser von der mittlern Komödie bemerkt, dass sie der poetischen Behandlung sich enthalte, und dass ihre Dichter sich der gewöhnlichen Sprachweise befleissigen, im Unterschiede von der alten Komödie (*διὰ τῆς συνήθους ἴοντες λαλίας*); das gilt auch durchaus von der neuen Komödie. Plutarch's Parallele könnte ihrerseits wieder an den Vergleich jenes Wohlschmeckers erinnern, welchem das prägelnde Geräusch einer in der Butter schmorenden Leipziger Lerche süsser und entzückender klang, als die schönsten im blauen Aether jauchzenden Morgenlieder einer Frühlingslerche. Die verherrlichende Lobpreisung der Menandrischen Diction, in die Plutarch an einer andern Stelle [2]) sich ergeht, stimmt mit der des genannten Wohlschmeckers auch in symposischen Metaphern überein. *Ἥτε γὰρ λέξις ἡδεῖα καὶ πεζὴ κατέσπαρται τῶν πραγμάτων, ὡς μήτε ὑπὸ νηφόντων καταφρονεῖσθαι μήτε οἰνωμένους ἀνιᾶν· γνωμολογίαι τε χρησταὶ καὶ ἀφελεῖς ὑποῤῥέουσαι καὶ τὰ σκληρότατα τῶν ἠθῶν, ὥσπερ ἐν πυρὶ τῷ οἴνῳ μαλάττουσι καὶ κάμπτουσι πρὸς τὸ ἐπιεικέστατον.* „Die süsse die Handlung durchwürzende Sprache, welche Nüchternen wie Trunkenen gleich angenehm munde; die trefflichen, einfachen Denksprüchlein, von denen die Sittenschilderung durchdrungen wird, so dass alles Herbe und Trockne, wie in Wein Geschmortes gleichsam, mürbe, zart und lieblich schmeckt.“

1) *περὶ κωμῳδ.* p. XII. ed. Kust. — 2) Sympos. VIII. 3. p. 712 B.

Lieblich, wie die in heisser Butter singende Lerche. Die Kehrseite zu Plutarch's Verherrlichung des Menandrischen Styls liefern zwei Scholarchen, die zur Zeit des Marc-Aurel und Commodus lebten. Der Eine, Phrynichos Arrhabios, ein griechischer Grammatiker aus Bithynien, eifert gegen das Wesen, das sie von Menander machen. „Beim Herakles!“ ruft er, „ich begreife die Verrücktheit dieser Menschen nicht, die in den Menander so vernarrt sind . . . Wie ist es nur möglich, dass selbst Männer von Einsicht und Geschmack so entzückt und bezaubert von diesem Komödienschreiber seyn können, der doch eine Unzahl von unächten Wortformen in Umlauf setzte, die seine Unwissenheit bezeugen.“ [1]) Der zweite, der Rhetor Julius Pollux, der unerschöpfliche Zettelkasten der Archäologen, der Mephistopheles-Sack der Literatoren, der Pollux zu Kastor-Suidas, unter Kaiser Commodus, Professor der Beredsamkeit zu Athen, dieser weist, wie sein Zeitgenosse Arrhabios, Menander's Pseudo-Atticismus von der Hand, und will dessen Komödien nur für ein Repertorium von bequemen Neologismen angesehen wissen. Die Urtheile beider Gramatiker zerfallen in Schulstaub. Menander's Sprache ist die seines Genres; die Sprache der gebildeten Gesellschaft von damals, des feinen Welttons, und ist für die Gattung Musterstyl. In diesem Sinne bemerkt auch der Anonymos: [2]) „Die neue Komödie bedient sich der neuen attischen Sprachweise und strebt vor Allem nach Klarheit.“ In klarer, geschmackvoller Einfachheit bleibt Menander das unerreichte Vorbild dieser Komödie. Seinem Nebenbuhler Philemon werden schon Künstelei und Verunzierung des Ausdrucks, Wortspiele und antithetische Lautformen vorgeworfen. Dem Schulredner Quinctilian [3]) gilt Menander, wie Euripides, als Muster vollendeter Redekunst. Der Grammatiker Demetrios hebt an Menander's Styl besonders die vollkommene Angemessenheit für theatralischen Vortrag hervor. [4]) Auch in dieser Haupteigenschaft einer Bühnensprache stand Philemon dem Menander weit nach. Demselben Demetrios zufolge arbeitete Philemon seinen Dialog so in's Einzelne und Gleichmässige aus, dass seine Komödien sich besser für's Lesen als für die Darstellung eigneten, während Me-

1) Eclogae nomin. et verbor. atticor. ed Paw. Utrecht 1739. — 2) de Com. p. XXXII. — 3) X, I, 70. — 4) de Elocut. § 193.

nander's Sprache erst durch das Spiel und die scenischen Accente ihre volle Wirkung gewann.

Nachdem wir den Charakter der neuen Komödie im Allgemeinen an ihrem Hauptvertreter zu schildern versucht, glauben wir uns der Aufzählung der noch vorhandenen Titel sowohl seiner Stücke als derer seiner Zeitgenossen überhoben. Wen danach gelüstet, der braucht nur einen Griff in die Füllhörner des grössten und gelehrtesten Reliquiensammlers unserer Zeit, August Meineke's, zu thun. Demgemäss wollen wir es auch bei einer summarischen Angabe einiger der namhaftesten Dichter dieser Komödie bewenden lassen.

Philemon, aus Soli [1]) oder Syrakus [2]), Sohn des Damon, älter als Menander, betrat schon Ol. 112 die Bühne. Er starb fast hundertjährig Ol. 129, 3. eines beneidenswerthen, ächten Komödiendichter-Todes: vor Lachen nämlich über den dadurch weltberühmt und unsterblich gewordenen, Feigen essenden Esel. [3]) Dank diesem eselseligen Tode ging Philemon's innigster Wunsch auf die angenehmste Weise in Erfüllung, den er in einer Komödie einer seiner Personen in den Mund legte: „Wenn er wüsste, in der Welt seinem Abgotte, dem Euripides, zu begegnen, würde er, um dieses Anblicks so bald wie möglich froh zu werden, Hand an sich selber legen." Der Esel käute den tragischen Entschluss in ein Sterben vor Lachen um. Aus 50 von Philemon's Komödien sind Fragmente gesammelt. Sie hängen mit den Titeln als Skalpe am Gürtel der antiquarischen Rothhäuter, oder in den Glasschränken der gelehrten Raritäten-Sammler, wo sie Jeder in Augenschein nehmen kann. Philemon's *Θησαυρός* (der Schatz) werden wir im Trinummus des Plautus und seinen *Ἔμπορος* (der Kaufmann) in Plautus' Mercator begrüssen.

Diphilos aus Sinope; Menander's Zeitgenosse. Er schrieb hundert Stücke. Aus funfzig derselben haben sich Fragmente erhalten. Drei seiner Komödien hat Plautus nachgebildet. Viele von Diphilos Stücken scheinen dramatische Küchenstücke gewesen zu seyn, nach den Fragmenten zu schliessen, die sich in Schilderungen von Speisen und Gastmahlen überbieten. Eusebius nennt ihn den komischsten und spruchreichsten von Allen (*κωμικώτατον καὶ γνωμικώτατον*). Bernhardy rühmt die „Feinheit und geistreiche Fassung seiner Moralsprüche." Einer davon lautet: „Der

1) Strab. XIV. p.671. — 2) Suid. *Φιλ.* — 3) Luk. Makrob. c. 25. Valer. Max. IX, 12.

Arme ist der glücklichste aller Menschen, denn er hat keinen Glückswechsel zu befürchten.“ Mit diesem Spruch würde ein Diphilos unserer Zeit von Bernhardy keine so schmeichelhafte Censur erhalten.

Apollodoros aus Karystos (Ol. 120—130.) Ihm wurden 47 Stücke beigelegt. Aus 12 sind Bruchstücke vorhanden. Sein Epidikazomenos war das Vorbild zum Phormio des Terenz. Dieser Apollodoros der Karystier wurde öfter, wie schon angegeben, mit dem Apollodoros aus Gela (ὁ Γελῶος) verwechselt (Ol. 110—120), von welchem nur 4—7 Komödien angeführt werden.

Philippides, Sohn des Philokles, blühte um Ol. 120. Gellius erzählt: [1]) Philippides sey über einen im Komödien-Wettkampf davongetragenen Sieg vor Freude gestorben. Er lebte mit König Lysimachos in traulichem Verkehr, wie Donatus Acciaiolus in seinem Leben des Königs Demetrios berichtet, und wurde von demselben, wegen seines biedern Charakters und edlen Freimuths, hochgeschätzt. Athenäos nennt blos 6 seiner Stücke. Bruchstücke sind aus 15 von 44 Komödien auf uns gekommen.

Posidippos aus Kassandrea in Makedonien. Gellius zählt ihn zu den besten Komikern der neuen Komödie. Athenäos rühmt vor Allen seinen Pornoboskos (Dirnenhalter). Er trat zuerst Ol. 123 auf, im dritten Jahre nach Menander's Tod. Man schreibt ihm 30 Dramen zu. Bruchstücke haben 17 geliefert.

Sprechen wir den Aschensegen über die modernden Reste der griechischen Komödien, von denen aus dem Grabe der Zeiten nur das hervorragt, was die ägyptischen Priester von den allein erhaltenen und begrabenen Köpfen der verbrannten Opferstiere aus der Erde hervorstehen liessen: die Hörner. Als Komödien-Köpfe heissen sie Titel, und werden von den Reliquiensammlern als Hörner des Ueberflusses zu ihrem mythischen Attribut gewählt. Wünschen wir den griechischen Komödien-Titeln eine glückselige Urständ, und lasset uns, eine fromme Pflicht noch nachträglich erfüllend, ein flüchtiges Erinnerungsopfer den Manen jener Schatten-Tragiker weihen, deren dramatische Schöpfungen in den Zeitraum zwischen Euripides und Alexander d. Gr. fallen, und deren Manen leider auch nur als ihr eigenes

1) III, C. 15.

Anagramm, als ihre Namen, durch die Grabmäler und Kenotaphien der Literaturgeschichten verschwindend schlüpfen.

„Ueber die verlorenen Tragödien dieser Dichter", klagt Welcker [1]), „ist uns kein Athenäus, kein Pollux zur Hand!" Delrio [2]) zählt gegen 128 solcher mit ihren 2000 Tragödien ewig verlorenen Tragiker. F. A. Wolf [3]), neben 500 mit Beifall aufgeführten Tragödien, 200 berühmte und als classisch anerkannte Trauerspiele. In den Todtenregistern der Grammatiker und Lexikographen, Harpokration, Suidas, Eudokea, steht ein tragischer Dichter Dikäogenes verzeichnet mit zwei Trauerspielen: Die Kyprier, worin eine Erkennung durch ein Gemälde vorkam, bei dessen Anblick sich die betreffende Person durch ihr Weinen verrieth. Als zweite Tragödie des Dikäogenes wird Medeia genannt. Der Tragiker Antiphon lebte am Hofe des ältern Dionysios in Syrakus, wo er gemeinschaftlich mit dem Tyrannen Tragödien dichtete [4]), bis eines schönen Tages der Tyrann seinen Mitarbeiter selber zum Helden einer Tragödie machte, und den Antiphon wegen eines Witzwortes hinrichten liess. Ein Tragödien dichtender Tyrann ist gefährlicher als ein sich zahm stellender Wolf, der von kleinauf mit dem Federvieh im besten Einvernehmen lebte, und über Nacht mit seinem Milchbruder, dem Hühnerhof, aufräumt. Ob Antiphon auch an jener schon gedachten Tragödie des Dionysios mitgearbeitet, worin nach Eustathius [5]), Silen dem Kranken Herakles auf der Bühne ein Klystier applicirt, ist von den Alterthumsforschern noch nicht ins Reine gebracht. Die Meisten schreiben diese Tragödie der Aristotelischen Bernays-Reinigung *κατ᾽ ἐξοχήν* dem Dionysios aus Sinope zu. Dem Tyrannen Dionysios werden noch verschiedene andere Tragödien beigelegt: Alkmene [6]), Leda [7]), Adonis. [8]) Ferner ein gegen Platon gerichtetes Drama, woraus Tzetzes [9]) einen Vers erhalten hat, und worüber Lukian [10]) sich lustig macht. Von der Tragödie Hektor's Lösung (*Ἕκτορος λύτρα*), weiss man nur, dass Dionys der ältere in Athen kurz vor seinem Tode (367) mit besagter Tragödie, vielleicht über Astydamas

1) Gr. Trag. S. 888 ff. — 2) Mus. d. Alterthumsw. I, 62. — 3) Vorl. üb. d. Gesch. d. gr. Lit. S. 255. — 4) Phot. p. 483. — 5) ad Il. XI, 514. — 6) Stob. flor. 98, 30. — 7) Das. 105, 2. — 8) Athen. IX, 401 F. — 9) Chil. 5, 185. — 10) adv. indoct. 15.

den jüngern und Aphareus, siegte. Tragische Verse des Dionysios finden sich noch bei Stobäus [1]), und Plutarch. [2]) Ol. 98, 1 hatte Dionys der ältere, dieser dramatische Ahnherr des kaiserlichen Histrio, Nero, unter grossem Gepränge und noch grösserem Gespötte der Versammlung, in Olympia durch Theoren und Rhapsoden seine Gedichte vortragen lassen. [3]) Von Antiphon selbst werden angeführt: die Tragödien Meleagros [4]), Andromache [5]), Medeia [6]) und Philoktetes. [7]) Das Tragödienschreiben scheint um jene Zeit als Tyrannen-Epidemie geherrscht zu haben. Denn auch in Athen wurde ein Tyrann von ihr befallen; Kritias nämlich, einer von den 30 Tyrannen, Schüler, leider Gottes, von Sokrates, Freund des Alkibiades, und der als ausgemachter Theater-Tyrann den Athenischen Staat zu Schanden tragirte, bis ihm Thrasybulos das doppelte Pfuscher-Handwerk legte. Von ihm sagt Xenophon [8]): „Kritias wurde in der oligarchischen Partei zum Raubgierigsten, Gewaltthätigsten und Blutdürstigsten von Allen (*Κριτίας μὲν γὰρ τῶν ἐν τῇ ὀλιγαρχίᾳ πάντων κλεπτίστατός τε καὶ βιαιότατος καὶ φονικώτατος ἐγένετο*). Er fiel im Kampfe mit den unter Thrasybulos gegen Athen rückenden geächteten Flüchtlingen 403 v. Chr. (Ol. 94, 1). Als Dichter politischer Elegien hielt man ihn hoch. Am meisten that er sich als Redner hervor. Als Philosoph tritt er bei Platon auf; zunächst im Timäos und im unvollendeten „Kritias." Die Seele des Menschen setzte er, ganz bezeichnend und in Uebereinstimmung mit Xenophon's ihm beigelegten Epitheton *φονικώτατος* (der Blutgierigste), in das Blut. [9]) Von Pollux [10]) wird ihm die Tragödie Atalante zugeschrieben, die aber von Aristias seyn soll. [11]) Zwei andere ihm beigelegte Dramen, Peirithoos und Sisyphos, werden dem Euripides vindicirt. [12])

Dem Kleophon aus Athen werden elf Dramen beigelegt: Mandrobulos [13]), das aber Buhle [14]), und Ritter [15]) für ein

1) Flor. 49, 9. Ecl. phys. I, 149. — 2) de Alex. virt. 5. p. 338 C. — 3) Diod. XIV, 109. — 4) Arist. Rhet. II, 2, 23. — 5) Arist. Eth. Eudem. VII, 4. extr. p. 1239 Bek. — 6) Poll. 7, 57. — 7) Stob. flor. 115, 15. — 8) Memor. I, 2, 13. — 9) Aristot. de anim. I, 2. und Comment. — 10) VII, 31. — 11) Mein. II. cr. Com. gr. p. 504. — 12) Fabr. Bibl. gr. II. p. 253. Harl. — 13) Arist. Soph. elench. 15. p. 174 B. 27. — 14) Aristot. Ueber d. Kunst d. Poesie. S. 128. Not. 9. — 15) Arist. Poet. II, 5. p. 92.

episches Gedicht halten; Aktaeon, Amphiaraos, Achilleus, Bakchen, Dexamenos, Erigone, Thyestes, Leukippos, Iliupersis (Ilions Zerstörung), Telephos. „Kleophon", sagt Aristoteles [1]) „stellt gewöhnliche (ὁμοίους) Menschen dar." Er gehörte also zur realistischen Schule des Euripides, die ihre tragischen Ideale nach dem Mittelschlage der gemeinen Wirklichkeit portraitirten. Seine Ausdrucksweise bezeichnet Aristoteles [2]) als „gemein" (ταπεινή).

Den Chäremon haben wir bereits zusammen mit Herrn Gruppe erledigt. Chäremon gilt als Haupt der Ἀναγνωστικοί, d. h. solcher Dramatiker, welche Dramen nicht für die Aufführung, sondern für die Lesung schrieben [3]); Dramen potentia, nicht actu, die aber schliesslich auf Dramen impotentia hinauslaufen. Bernhardy stellt dem Chäremon folgendes Schulzeugniss [4]) aus: „In den Resten dieses griechischen Matthison weht nirgend ein dramatischer Hauch, wohl aber ein üppiger Blumenduft. Sein Styl ist überall fein durch Redefiguren erhöht. — Auch empfiehlt ihn die Gewandtheit des glatten und flüssigen Versbaus." Ausser dem Kentauros, einer, bemerktermaassen, aus allerlei Versarten zusammengeflickten Rhapsodie (μικτὴν ῥαψῳδίαν ἐξ ἁπάντων τῶν μέτρων) [5]), nennt Suidas, nach Athenäos, noch einige andere Tragödien des Chäremon: Alphesiböa, Oeneus, Thyestes u. s. w. Die Jo führt Athenäos an.[6]) Achilles Thersitestödter (Ἀχ. Θερσιτοκτόνος) Stobaeus [7]); Iphigenia in Aulis Herr Gruppe. Von dem, mit Diogenes aus Sinope verwechselten, Tragiker Diogenes (Ol. 94, 1 = 404) zählen Suidas und Eudokea acht Dramen auf: Achilleus, Helena, Herakles, Thyestes, Medeia, Oedipus, Chrysippos, sämmtlich auch als Tragödien des Cynikers Diogenes angeführt von Diog. Laert.[8]) und Eudokea.[9]) Aus der Semele hat Athenäos [10]) ein „schönes Bruchstück" [11]) über die aufregende Musik der Asiaten im Dienste der Kybele erhalten. Den Herakles dieses Tragikers hatte noch Tertullian vor Augen.[12])

1) Poet. II, 5. — 2) Poet. XX, 1. und Rhet. III, 7. — 3) Arist. Rhet. III, 12, 2. Vgl. Bartsch, de Chäremone poeta tragico. Mogunt. 1843. — 4) Grundr. II, 2. S. 62. — 5) Arist. Poet. I, 12. — 6) XIII, 608 D. — 7) Stob. Ecl. 1. p. 196. — 8) VI, 80. — 9) p. 141. — 10) Athen. XIV, 636 A. — 11) Bode a. a. O. 558. — 12) Apolog. 14.

Von den 37 Tragödien des schon genannten Aphareus (Ol. 103, 1=368 bis Ol. 109, 4=341) ist kein einziges Bruchstück, oder auch nur der Titel eines Drama vorhanden. Aphareus war zugleich, wie andere Tragiker dieser Periode, Staatsredner. Das Senfkörnlein der rednerischen Debatte hatte schon Sophokles in die Tragödie gesenkt. Unter Euripides' Pflege trieb es reichliche Ranken und Schösslinge. In der Tragödie der spätern rhetorischen Schulen gedieh es zu einem üppigen Strauche, und wuchs in der Seneca-Tragödie zu einem Baume empor, in dessen Aesten sämmtliche Europäische Sing-, Raub- und Stelzengänger-Vögel der Tragödie, bis auf die Gegenwart herab, hecken und brüten. Der rhetorische Senf zur Tragödie ist ein wichtiges, für die Fortbildung des Drama's wesentliches Ferment, das wir im Verlaufe und zunächst in den dem Seneca zugeschriebenen Tragödien werden zu beachten haben. Ein Tragiker der rhetorischen Schule, und wohl der bedeutendste dieser Richtung, war Theodektes, Sohn des Aristandros, aus dem dorischen Phaselis in Lykien (geb. Ol. 101, 2). Theodektes bildete sich in den Schulen des Platon und Isokrates aus [1]), und wandte sich erst zum Theater, nachdem er den Lehrstuhl der Rhetorik aufgegeben. Als Zuhörer des Platon schrieb Theodektes eine Vertheidigung des Sokrates, als Kunstlehrer wird er von Dionysios Hal. [2]) mit und vor Aristoteles genannt. Dem Cicero ist er ein imprimis politus scriptor et artifex. Seine Tragödie Mausolos, die Gellius noch vor Augen hatte, gewann den Preis, welchen die Gemahlin des Karischen Königs Mausolos, die berühmte Artemisia, nach dem Tode ihres Gatten, für dessen würdigste Verherrlichung ausgesetzt hatte. Mausolos aber starb Ol. 107, 1=352 und Artemisia zwei Jahre nach ihm. [3]) Danach muss Theodektes' Tragödie zwischen 352 und 350 fallen. Schon als Jüngling schloss sich Theodektes an Aristoteles an, der ihn wegen seiner Schönheit, wie Sokrates den Alkibiades, bewunderte. [4]) Aristoteles führt zwei seiner Tragödien in der Poetik an zwei Stellen an [5]), den Tydeus und Lynkeus. Den Orestes in der Rhet. [6]), so wie den Ajas, der den Waffenstreit enthielt,

1) Hermipp. bei Athen. X, 451 E. — 2) de Isaeo 19. — 3) Diod. XVI, 36, 45. — 4) Athen. XIII, 566 E. — 5) XVI, 4. u. XVIII, 1. — 6) II, 24.

welchen Diomedes zu Gunsten des Odysseus entschied.[1] Den Philoktetes auf Lemnos erwähnt Aristoteles in der Nikom. Ethik[2]; den Alkmäon in der Rhet.[3] Athenäos nennt noch einen Oedipus[4] und Stob. Bellerophon und Helena.[5] Theodektes starb in Athen 41 Jahr alt. Sein Andenken ehrte Alexander in Phaselis auf dem Zuge durch Asien.[6] Er musste also schon vor Ol. 111, 4=333 gestorben seyn. Theodektes erhielt in Attika[7] und in seiner Vaterstadt eine Ehrenbildsäule.[8] Sein poetischer Nachlass bestand aus 50 Dramen, mit denen er in 13 Wettkämpfen 8 Siege gewann.[9] Zu den Tragödiendichtern, die in diese Zeit fallen und zugleich Sophisten und Redner waren, sind ferner noch zu zählen: Polyeidos, Dichter einer Taurischen Iphigenia; der Syrakusaner Sosiphanes, aus der Zeit des Philippos und Alexander von Makedonien, mit 73 Tragödien und 7 Siegen. Spintharos aus dem pontischen Herakleia, von Aristophanes als Barbar und Phryger bezeichnet[10]: „Schwärzte sich ein Phryger hier ein, völlig so wie Spintharos.“ Von diesem Spintharos erwähnt Suidas[11] und Eudokea[12] einen Verbrannten Herakles und eine Blitzgetroffene Semele. Der Name schon — Spinther (σπινθήρ) bedeutet Funken — weihte ihn zum Blitztragiker, der seine Helden nicht anders als zu Asche brennen konnte.

Aus dieser Zeit dadirt das schon angeführte Gesetz des Redners Lykurgos (Ol. 109—122): Dass die Werke der drei Tragiker (Aeschylos, Sophokles und Euripides, von Pausanias[13] *Οἱ φανεροί* „die Erlauchten“ genannt), welchen die Stadt Bildsäulen schuldig sey, nur nach den, aus den Originalen oder andern zuverlässigen Abschriften, aufzustellenden und öffentlich zu bewährenden Handschriften, und unter der Controle des Staatsschreibers, gegeben werden dürfen.[14] Derselbe Lykurgos stellte um diese Zeit auch die abgekommenen Wettkämpfe der Komödien an dem Chytrentage der Anthesterien wieder her.

1) Rhet. II, 2, 19. — 2) VII, 7. — 3) II, 23. — 4) X, 451 E. — 5) Flor. Grot. Exc. p. 445 ff. — 6) Plut. Alex. 17. p. 674 A. — 7) Plut. X Or. Vit. p. 837 C. — 8) Plut. Alex. 17. — 9) Suid. u. Steph. Byz. v. Φασελίς. — 10) Av. 763. ibiq. Schol. — 11) v. Σπίνθ. — 12) p. 385. — 13) I, 21, 3. — 14) Plut. Vit. X Or. Lyk. Vgl. Welcker gr. Trag. S. 906 ff.

Getadelt wurde von der Komödie und der alten Kritik: an dem Tragiker Philokles die Geschmack- und Talentlosigkeit; an Theognis Frost und Trockenheit — sonst hatte er keine tragischen Schmerzen — ein tragischer Thermometer; an Kleophon und Sthenelos die Niedrigkeit — Kothurne ohne Sohlen; an Alkestor der schlechte Plan; das Allegorische und die verworrene Fabel am Xenokles. Dem Diogenes wurde der Wortschwall zum Vorwurf gemacht, und der Tyrann Dionysios wegen des Gesuchten und Räthselhaften im Ausdruck verspottet.

Die Schauspielkunst hatte in dieser Periode ihre höchste Blüthe erreicht. Wie gewöhnlich, entfaltete sie auch dazumal ihren vollsten Glanz gleichzeitig mit dem allmäligen Erlöschen der dramatischen Poesie. Wie die Dioskuren ihre Unsterblichkeit theilen: während der eine Zwillingsbruder in die Schatten der Unterwelt zurücktritt, prangt der andere in schönster Lebensfülle. Als die ausgezeichnetsten Schauspieler dieser Zeit werden gerühmt: Theodoros, Spieler des Orestes und der Antigone. Polos, bewunderter Darsteller der Elektra und des Oedipus auf Kolonos. Andronikos, dessen Glanzrolle die Eriphyle war. Archias, hervorragend als Kreon. Den Satyros preist Lukian als einen der vorzüglichsten Spieler Euripideischer Helden. Aeschines, nächst Demosthenes der grösste Redner, gab früher, als Tritagonist des Theodoros und Aristodemos, die Tyrannen in Sophokles' und Euripides' Stücken; den Kreon; Kresphontes' Schatten u. s. w. Welcker meint [1]), der Vermittelung der Schauspieler war es zu danken, wenn Aeschylos und Sophokles in diesen Zeiten noch lebendig und tief aufgefasst wurden.[2])

Die Schauspielkunst und die Plastik hielten das Ideal noch fest, wie Welker treffend bemerkt. Nur dass letztere, erlauben wir uns hinzuzufügen, die Plastik, vielleicht schon ein schauspielerisches Ideal festhielt; schauspielerisch in theatralischer Bewegtheit und pathetischen Motiven; während die Schauspielkunst vielleicht in's Plastische sich verirren mochte, indem sie, wie z. B. Aristodemos und Polos, Bildwerke nachahmte; anderntheils

1)) a. a. O. S. 912. — 2) Vgl. Grysar, de Graecor. Tragoed. qualis fuit circ. temp. Demosthen. Colon. 1835. p. 10ff.

wieder über die feinen, geistigen Contouren hinauscoloriren mochte, in dem falschen Bestreben, als selbstständige, von ihrer Dichtung emancipirte Kunst zu gebahren, in deren seelentreuer Verlautbarung doch ihr Princip und Wesen beruht. Am Hofe König Philipp's von Makedonien glänzten die Schauspieler Aristodemos und Neoptolemos aus Athen, nach Makedonien von Philipp zu Vorstellungen berufen.[1]) Beide wurden von diesem Könige mit Gesandtschaften betraut. Aristodemos war zugleich mit Demosthenes und Ktesiphon Athens Gesandter bei Philipp, und wurde von Demosthenes, als Schauspieler, so bewundert, dass der grosse Redner auf eine goldene Ehrenkrone für ihn antrug.[2]) Alexander's des Gr. Lieblingsschauspieler war Thessalos.[3]) Bei dem Hochzeitsfeste in Susa spielten die Tragöden Thessalos, Athenodoros und Aristokritos. Agonen an Siegesfesten fanden statt in Soli, Memphis, Tyros, Ekbatana. Bei der Leichenfeier zu Ehren des Hephästion waren 3000 Agonisten zugegen. Eine ganze Schauspielergesellschaft hiess Thiasos (*θίασος* Schwarm, Truppe). Zu den angesehensten Theatern zählten in dieser Periode die zu Epidauros, Thasos, Pherä, Tegea, Mantinea, Korinth u. a. Für das grösste galt das Theater zu Megalopolis. An allen diesen ausserattischen Theatern traten keine einheimischen Dichter in die Schranken; wogegen viele fremde Tragiker als Mitkämpfer in Athen stritten. Gegen Euripides kämpften z. B. Aristarchos von Tegea, Achäos von Eretria, Jon von Chios. Der Tragiker Patrokles war aus Thurii; der ältere Karkinos aus Akragas.

Zu Demosthenes, Zeiten bildeten die Schauspieler schon einen besondern Stand unter dem Namen *τεχνῖται* (Künstler, *οἱ περὶ Διόνυσον τεχνῖται*).[4]) Technitai nannten sich übrigens auch die Mimi, funambuli, petauristae (Seiltänzer), praestigiatores und ähnliche Gaukler und Virtuosen.[5]) Auch *ὑπόμισθοι* (Soldspieler) wurden um diese Zeit die Schauspieler genannt.[6]) Der Protagonist war zugleich Schauspieldirector, mit dem die Städte, wo seine Truppe (*σύνοδος*) spielen sollte, verhandelten. In Athen verschrieb in dieser Zeitepoche der Archon die Schauspielertruppe.

1) Diod. XVIII. p. 558. — 2) Aeschin. de fals. leg. I, 1. — 3) Athen. XII, 538 E. Plut. de fort. Alex. II, 2. — 4) Athen. V. p. 213 A. Gell. XX, 14. — 5) Casaub. ad Theophr. Char. p. 181. ad Athen. XII. p. 539. Vgl. Grysar a. a. O. p. 19 ff. — 6) Lukian. de merc. cond. 5. — Plut. praec. pol. 21.

An den berühmtesten Schauspielern dieses Zeitraums werden gewisse eigenthümliche Vorzüge hervorgehoben. Plutarch [1]) stellt den Polos aus Aegina über alle gleichzeitigen Agonisten in Adel, heroischer Würde und Empfindungsausdruck. Neoptolemos war durch Stimmkraft gewaltig (μεγαλοφωνίᾳ); den Theodoros zeichnete höchste Wahrheit der Darstellung aus. Er besass eine besondere Stärke im Weinen, Erregen von Mitleid und Rührung und „die Bühn' Ertränken in Thränen." Ein solcher Schauspieler erspart den Theatern die kostspielige Vorrichtung: bei Feuergefahr die Bühne unter Wasser zu setzen. Das deutsche Theater der neuesten Zeit ist so glücklich einen Theodoros in zweiter Potenz an einer Theodora, auf deutsch: „Gottesgabe", zu besitzen, deren Dramen wir, kommt die Zeit, die grössten Theodorischen Wirkungen werden hervorbringen sehen; Dramen, deren keinem jenes weltberühmte Meisterstück von Potter das Wasser reicht.

Das Griechische Drama nach Alexander.

Was der persische Despot beabsichtigt, aber aus Mangel an Feldherrngenie und einem gutdisciplinirten Kriegsherr nicht erreicht hatte, das führte, wie wir gesehen, der Halbgrieche, Alexander der Makedonier, der beides besass, gegen seine Absicht aus. Sein Riesenplan, den Orient zu hellenisiren, schlug in's Gegentheil um. Hegel's oben schon angeführte Behauptung, Alexander d. Gr. habe „die Reife und Hoheit der Bildung über den Osten verbreitet", erwies sich uns als der blaueste aller Weihrauchdämpfe, den je die Geschichte der Philosophie einem historischen Götzen zugeweht. Diese Behauptung wird von der Geschichte glänzend Lügen gestraft. Jene armenischen, pergamischen, syrischen, parthischen, baktrianischen, sogdianischen und was der griechisch-asiatischen Despotenhöfe mehr waren, die mit ihrem hellenischen Anstrich prunkten; durch welche Schöpfungen, Institutionen bekundeten sie „die Reife und Hoheit der Bildung", welche Alexander d. Gr. dem ganzen Orient aufgeprägt haben soll? Ueber den angeblichen Einfluss der Alexanderzüge auf Indien sagt einer der grössten Gelehrten und Forscher dieses Faches,

1) Demosth. c. 28.

Lassen [1]): „Die vorhergehenden Bemerkungen zusammenfassend, spreche ich die Ansicht aus, dass weder in den Ostiranischen noch den Indischen von den Griechischen Königen regierten Ländern eine Verschmelzung der hellenischen und morgenländischen Cultur sich vollzog.“

Ueber äusserliche Nachahmungen und Mode-Liebhabereien einzelner Fürsten, die in Aufsammlungen griechischer Handschriften, in Festlichkeiten und Theatervorstellungen nach griechischem Vorbilde und mit verschriebenen griechischen Schauspielern sich erschöpften, brachte es jene Reife und Hoheit der Bildung nicht. In die Schichten der Bevölkerungen drang von dem griechischen Geiste kaum ein Hauch. Die asiatischen Nationalitäten, die in keiner so heimisch ursprünglichen Cultur, wie z. B. die indische, wurzelten, blieben barbarisch; und die Nachfolger Alexander's, wir müssen es wiederholen, trugen weit mehr Elemente der Zersetzung und Verwilderung in das hellenische Volkswesen, als Aristoteles' königlicher Schüler Keime hellenischer Gesittung in die Bevölkerungen des Orients streuen mochte.

Der bedeutendste, durch gelehrte Bildung, Sammeleifer und Förderung von Kunst und Wissenschaft glanz- und ruhmreichste dieser Fürstenhöfe, der Ptolemäische, was vermochte selbst dieser, auf der Höhe seiner Macht und Blüthe, und mit allem Aufgebot seiner prunksüchtigen Schutzherrlichkeit, Grosses zu erzeugen? Die Riesenbauten, die dreissigrudrigen Prachtschiffe, der dreihundert Ellen hohe Leuchtthurm, was waren sie? Kolossale Thrasonaden. Gelehrsamkeit, Kunst und Poesie, welchen Aufschwung nahmen sie unter der pomphaften Fürstengunst der Ptolemäer? Welche Erweiterung erfuhr die philosophische oder Natur-Erkenntniss, wenn man die Begründer der wissenschaftlichen Geographie und Astronomie, den Eratosthenes und Hipparchos, ausnimmt? Jenes hochberühmte „Museum“, jene dreissigrudrige Gelehrten-Galeere, jene Arche Noe der Alexandrinischen Akademiker — welche denkwürdige Schöpfung brachte das Alexandrinische Museum an's Licht? gebar dieser mit Sylbenstechern kreissende Musenberg? Einen Rattenkönig von gelehrten in einander verwickelten Schweif-Enden, den letzten Ausläufern und Anhäng-

1) Ind. Alterthumskunde. Bd. II. Buch 2. S. 343.

seln des griechischen Geistes. Oder sollte das sogenannte Siebengestirn von der Glorie der Ptolemäischen Fürstengunst zeugen? Auch das Siebengestirn löst sich, genau besehen, in einen Schwarm gelehrter Leuchtwürmer auf, die, an allen Zweigen und Blättern des Schulwissens haftend, im Dunkeln ein klebriges Licht von sich gaben ohne Wärme und Leuchtkraft. Jene gelehrten Verskünstler und dichtenden Gelehrten, jene Grammatiker-Poeten, die man als geschlossene Schul-Meister-Sänger-Zunft unter dem Namen „Alexandriner" zusammenfasst, deren versificirter Schulstaub den Zeitraum zwischen Alexander und den Byzantinern füllt, sie stellen eine Gelehrtenrepublik von poetisirenden Archivaren, Wortklitterern, Bibliothekaren, Literatoren, Astronomen, Revisoren der komischen und tragischen Schriftwerke, Sammlern und Anthologen dar, die in allen möglichen Dichtungsarten und Formen sich versuchten, und aus denen wieder Sieben, als tragisches Siebengestirn (*Πλειὰς τραγική*), von den Grammatikern zu einer besondern Gruppe vereinigt wurden. Ein altes Scholion [1]) zählt die Sieben in nachstehender Folge auf: Der jüngere Homeros, Sositheos, Lykophron, Alexandros (Aetolos), Philiskos, Dionysiades, Aiantides. Ein zweites Scholion [2]) nennt Sosiphanes statt Dionysiades. Diese „vortrefflichsten Tragiker" (*ἄριστοι τραγικοί*) blühten, dem Scholion zufolge, sämmtlich unter Ptolemäos Philadelphos um Ol. 125. Ausser den Genannten, prangen in der Zahl der tragischen Pleias noch andere Gestirne. Suidas zählt einen Sophokles aus Athen dazu, der aber nach den Sieben gelebt haben soll. Strabon [3]) hebt den Dionysiades als den vorzüglichsten Dichter unter den Sieben hervor. Athenäos [4]) nennt sogar den Komiker Machon als einen der Ausgezeichneten *μετὰ τοὺς Ἑπτά*. Das achte Wunder dieser sieben Alexandrinischen Weltwunder ist diess: dass sie, mit einander multiplicirt, immer nur Sieben bleiben. Noch gar manche Dichter, die sich in andern Gedichtformen hervorthaten, werden als Verfasser von Dramen gerühmt; der Elegiker Kallimachos z. B., der unter König Euergetes dichtete, um 250 v. Chr. Ihm legt Suidas Tragödien, Komödien und Satyrspiele bei, wovon Kallimachos selbst nichts wusste.

1) Schol. Hephaest. p. 53. — 2) p. 185. — 3) XIV, p. 675. — 4) XIV. p. 664 A.

Homeros (*νεώτερος*), Sohn des Andromachos und der Dichterin Myro von Byzanz, von deren Versen Athenäos eine Probe mittheilt [1], war Verfasser von 45 Tragödien. In Byzanz wurde er durch eine Statue geehrt.

Sositheos, ein improvisirender Schauspieler zu Athen [2], hatte das Satyrspiel im alterthümlichen Geist erneuert. Aus dem Prolog seines Satyrspiels, Lytierses, hat Athenäos [3] drei Verse aufbewahrt. Ein grösseres Bruchstück gab Casaubonus [4] aus einem Scholion zu Theokrit.

Lykophron aus Chalkis. Suidas führt 20 Titel seiner Tragödien auf. Tzetzes giebt die Gesammtzahl auf 64 an. Ein tragisches Fragment citirt Stobäus. Bei Athenäos [5] und Diog. [6] finden sich Verse aus dem Satyrspiel Menedemos, die Bernhardy [7] „zierlich stilisirt" nennt. Von König Ptolemäos Philad. erhielt Lykophron den Auftrag, die komische Literatur zu ordnen, deren erster Commentator er wurde. Hätte es der treffliche Alexandrinische Gelehrte beim Revisor und Commentator doch bewenden lassen. Leider konnte er nicht umhin, sich selbst auf den Pegasus zu schwingen und ihn als apokalyptischer Reiter zu tummeln. Apokalyptisch — denn das einzige Gedicht, das uns die Launen des Schriften-Fatums aus dieser Plejaden-Tragik vollständig überlieferte, die Alexandra (*Ἀλεξάνδρα*), des Lykophron, in 1474 Trimetern, ist ein apokalyptisches Stück Arbeit vom ersten Wasser. Die Visions-Poesie mag wohl über die Sieben, als Zeitgenossen der siebzig Bibel-Uebersetzer (Septuaginta), gekommen seyn. Lykophron's Alexandra, neuester Zeit in der „Alexandrea" eines — bis auf die Gelehrsamkeit — Berliner Alexandriners, des Professor Dr. Märcker, zu einer Trilogie erweitert, besteht aus einem von der Kassandra vorgetragenen Monolog, der beinahe so lang wie ihre Paraphrase, die Trilogie. Dabei von einer so unerforschlichen Beschaffenheit, dass sie dem Verfasser Heraklit's Beinamen erwarb: „der Dunkle" (*ὁ σκοτεινός*). Latebrasque Lycophronis atri, wie Statius sich ausdrückt [8]: die Schlupfwinkel-Tragik „des stockfinstern Lykophron." Auf dem Ti-

1) XI. p. 491. — 2) Diog. L. VII, 173. — 3) X. p. 415 B. — 4) Lectt. Theocr. 12. — 5) X. p. 420. — 6) II, 140. — 7) a. a. O. II, 2. S. 71. — 8) Sylv. V, 3. v. 157.

telblatt von Jos. Scaliger's lateinischer Uebersetzung des Monodrams steht ausdrücklich bemerkt: τὸ σκοτεινὸν ποίημα „obscurum et operosum poema.“ [1]) Form und Inhalt dieser Alexandra, wer vermöchte sie zu schildern? Beide sind so polypenhafter Natur, dass ein Auszug so wenig eine Vorstellung davon giebt, wie ein abgetrennter Polypenarm von der Gestalt des Meerscheusals, dem er angehört. Man denke sich einen unentwirrbaren Weissagungs-Weichselzopf als Monolog. Den Monolog, gehalten von der wahnsinnigen Kassandra, als unwiderleglichen Beweis ihrer Verrücktheit. Man denke sich die ganze blaue Alexandrinische Bibliothek von mythologischer Gelehrsamkeit verknäult und verfitzt zu unergründlichen Offenbarungen über das letzte Schicksal Troja's, der trojanischen und achäischen Helden, nebst prophetischen Excursen und Ausläufern über die Geschicke verschiedener anderer zukünftiger Heroen und dereinstiger Völker. Schliesslich zur Verherrlichung von Alexander dem Gr. und dessen unsterblichem Ruhmeswerke, der Verkettung nämlich von Asien und Europa zu einer Weltmonarchie, schliesslich das Ganze noch einmal durcheinander geschlungen und noch fester und unauflöslicher verstrickt zum Gordischen Knoten, an dem selbst Alexander des Gr. Schwert zu Schanden würde. Damit noch nicht zufrieden, haben sich auch noch spätere Interpolationen, als nachträglich prophetische Wirrzöpfe angenestelt, mit einem Schock Verse, welche die Zukunft Roms einflechten. Und dieses grammatisch-mythologische Monstrum von Monolog hat seine Bewunderer gefunden, was man doch wenigstens der Trilogie, Alexandrea, nicht nachsagen kann; man müsste sich denn auf ihren einzigen Bewunderer berufen: den Verfasser. Was will dieser Eine aber sagen, gegen die Tausende, die Lykophron's Alexandra als das Meisterwerk der Zeit anstaunten! das von gelehrten Commentatoren kritisch erörtert, erklärt und erläutert worden, deren Untersuchungen Tzetzes, im 12. Jahrhundert unserer Zeitrechnung, als Scholien-Spreu zu seinem bekannten Werke über Lykophron [2]), aufgespeichert. Diese Alexandra war das Lieblingsgedicht der Byzantiner! Sie konnten nicht Abschriften genug davon nehmen, wie die zahlreichen, seit dem 13. Jahrh. aufgesammelten Manu-

1) Lycophr. Chalcid. Alexandra Lat. 1584. — 2) II, 168.

scripte bezeugen. Ein solcher Schwindel von Geschmacks- und Urtheilsverkehrtheit kann ganze Jahrhunderte ergreifen und epidemisch grassiren, wie der Veitstanz. Wir werden dergleichen oft genug erleben. Und die Epochen der grössten Schulgelehrsamkeit sind es gerade, die von solchen Epidemien kritischer Veitstänze, insbesondere auf dramatischem Gebiete, heimgesucht werden. Ist doch, in neuester Zeit noch, einer der verdienstvollsten deutschen Archäologen und Kunstrichter, Welcker, als Verfechter und Ehrenretter der Alexandrinischen Poesie aufgetreten.[1] „Aber wenn irgend eine klingt diese Ehrenrettung verfehlt, und sie stimmt nicht zum Vermögen eines Zeitraums, für den wir jetzt keinen andern Maassstab als den historischen haben.“ So klingt Bernhardy's Widerspruch[2]), dem wir unbedingt beipflichten, mit der Alexandra als Maassstab in der Hand, dem gepriesensten Machwerke einer der hervorleuchtendsten Sternschnuppen des Siebengestirns. F. A. Wolf's Ausspruch[3]: die Alexandrinischen Tragiker „arbeiteten in einer kühnen, erhabenen Sprache, sie sind wahre Seneca's,“ würde Niemand entschiedener zurückweisen, als der römische Tragiker, der mit der tragischen Leidenschaft wie ein Gladiator mit der wilden Bestie kämpft, und nicht selten eine Höhe des theatralischen Affectes erschwingt, die selbst Euripides nicht erreicht hat, geschweige ein Alexandriner.

Alexandros Aetolos aus Pleuron. Wie Lykophron für die Musterung der komischen Literatur, so wurde Alexander, der Aetolier, für die Revision der Tragiker von König Ptolem. Philad. bestellt. Seine eigenen Tragödien sind verschollen. Die gesammelten Fragmente seiner Epigramme und Elegien hat A. Capellmann herausgegeben (Bonn 1830).

Philiskos aus Korkyra, war ausser Siebengestirnler noch nebenbei Dionysospriester.[4] Dem Plinius zufolge[5] hat ihn Protogenes in dichterischer Meditation gemalt, wahrscheinlich über das choriambische Metrum Philicium nachdenkend, das seinen Namen auf die Nachwelt bringen sollte, da diess seine Tragödien zu thun unterliessen.

Sosiphanes, Verfasser von 73 Stücken, aus denen einige

1) Gr. Trag. 1247 ff. — 2) a. a. O. S. 68. — 3) Vorles. üb. d. Gesch. d. griech, Lit. S. 225. — 4) Athen. XV. p. 699 B. — 5) H. N. XXXV. c. 10.

Bruchstücke bei Stobäos zu finden. Im grössten derselben [1]) erkennt Bernhardy, durch die Lupe kritisch formulirender Redensarten, Aehnlichkeit mit dem Styl des Euripides.

Von Dionysiades oder Dionysides aus Kilikien führt Suidas unter andern Schriften ein dramatisches Skizzenbuch an (*χαρακτῆρες* oder *φιλοκωμῳδός*), ohne die Beschaffenheit dieses Theateralmanachs näher zu bezeichnen. Aiantides fehlt bei Suidas, wird aber vom Scholiasten zu Hephästion in die Pleias versetzt. Von Dramen, auch nur deren Titeln, ist uns nichts bekannt. Mehr weiss auch Leisner nicht in seinem „Vorspiel" über die Pleias. [2])

Dem Siebengestirn fügt Bernhardy noch einen achten Plejaden hinzu auf eigene Hand, in der Person eines Aeschylos aus Alexandria, aus dessen Amphitryon Athenäos [3]) Verse citirt. Homeros, Sophokles, Aeschylos — traun, an grossen Namen fehlt es dieser „zweiten Reihe" der grossen Tragiker (*δευτέρᾳ τάξει τῶν τραγικῶν*) nicht.

Ein anderthalb Jahrhundert etwa vor Chr. tritt ein Dichter jüdischer Tragödien auf, Ezechiel (*Ἐζεκίηλος*), aus dessen Drama *Ἐξαγωγή* „Auszug aus Aegypten" [4]), Clemens Alexandr. [5]) Stellen und Euseb. [6]) die Skizze selbst mittheilt. Den jüdischen Nachzügler durch's rothe Meer verfolgt Bernhardy mit kritischem Sichelwagen, und setzt ihm nach, grimmig wie Pharao: „Dieser ausgemergelte heilige Dialog eines jüdischen Dilettanten hat mit einem Drama nichts gemein; er spricht im flachsten Griechisch und entbehrt alles eigentlichen Werthes." Für voll zu nehmen ist der ausgemergelte Dialog freilich nicht: Moses spricht den Prolog, worin er seinen Lebenslauf erzählt. Darauf folgt sein Begegniss mit den Töchtern des Raguel. Moses theilt seinem Schwiegervater seinen Traum mit, den ihm dieser deutet. Dann erscheint der Herr dem Moses im Dornbusch. Hierauf führt der Zauberstecken einige Kunststücke zur Probe aus. Jehova überreicht ihn dem Moses, der ihn annimmt mit Zittern und Zagen. Ein Bote stattet Bericht ab von den 10 Plagen Pharaonis. Gleich hinterher meldet ein Kundschafter des Elimäischen Gebietes von

1) p. 221, 3. — 2) Prolus. de Pleiade tragicor. graecor. 1745. 4. — 3) XIII. p. 599 E. — 4) *Ἐζεκιήλου τοῦ τῶν Ἰουδαϊκῶν τραγῳδιῶν ποιητοῦ Ἐξαγωγή*. Lat. 1591. 8⁰. — 5) Strom. I. p. 149. — 6) Pr. Ev. IX, 28. 29.

dem herrlichen Palmenwalde und den zwölf Quellen. Nun folgt noch eine Schilderung des Wundervogels. Der Wundervogel verwandelt sich aus heiler Haut in den Geier, der Alles holt. Hier bricht nämlich der „Ausgemergelte“ plötzlich ab. Der „Auszug“ hat keinen Ausgang, da dieser, statt Pharao, im rothen Meer ersäuft: λείπει τἄλλα. Wie aber Jesus, in der Legende, an dem todten Hund noch die schönen, weissen Zähne zu loben fand: so liesse sich an dieser Exagoge des jüdischen Tragikers „vom flachsten Griechisch“ gleichwohl noch ein gutes Haar entdecken: dieses nämlich, dass von seiner Exagoge vielleicht die biblischen Mysterien-Dramen zu datiren wären; von dem „ausgemergelten Auszug des jüdischen Dilettanten“ die christlichen Mysterienspiele vielleicht ihren Ausgang nahmen. Aehnlich mag es sich mit einem spätern Drama verhalten: „Susanna“ (τὸ δρᾶμα τῆς Σωσάννης), dessen Verfasser, Nikolaos aus Damaskos, von König Hèrodes an Cäsar Octavianus gesandt ward. Das Drama Susanna wird dem Nikolaos, auf eine Andeutung des Eustathius hin[2]), beigelegt. Suidas sagt blos, Nikolaos habe rühmlich bekannte Tragödien und Komödien gedichtet (εὐδοκίμους).

Philostratos d. ä. (Ende des 2. Jahrh. nach Chr.) schrieb nicht blos über Gemälde, und nicht blos Heroica: einen Dialog, in welchem 21 Helden vor Troja geschildert werden. Nach Suidas hat er noch 43 verlorene Tragödien nebst 14 nicht mehr vorhandenen Komödien gedichtet. Sogar der armenische König Artabazes schrieb griechische Tragödien.[3]) An derselben Stelle berichtet Plutarch, dass der tragische Schauspieler Jason von Thralles in den „Bakchen“ des Euripides, auf der königl. armenischen Hofbühne, das blutige Haupt des Crassus, statt des Pentheus, vorzeigte. Bis ins 4. Jahrh. nach Chr. reichte diese griechische Spätlings-Dramatik hinüber. Cäsar Germanicus hinterliess griechisch geschriebene Komödien. Eine griechische Komödie von dem blödsinnigen Kaiser Claudius wurde in Neapel bekränzt. Apollinaris von Alexandria, Presbyter in Laodikea (4. Jahrh.), übertrug das alte Testament in griechische Hexameter und bil-

1) Vgl. Ezechiel u. Philo d. ält. Jerusalem. Herausg. u. comment. v. Philippson. Berl. 1830. — 2) In Dionys. Perieg. p. 291. Fabr. B. gr. II, 312. Harl. — 3) Plut. Crass. 33.

dete aus den Geschichten desselben, nach dem Muster des Euripides, Menander und Pindar, Tragödien, Komödien und Hymnen[1]), um die profane Lectüre zu verdrängen. All' diese Dramen, die königlich armenischen, die kaiserlich römischen und die biblischen des Presbyters in Laodikea hausen nun sämmtlich in den „Räumen der Tiefe," woraus keine Brücke, Gott sey Dank, zu unserer Geschichte emporführt. Ein anderes ist es mit dem Cento-Drama:

„Der leidende Christus," von 2640 Versen, die aus sieben Euripideischen Tragödien, nach Magnin[2]) gar, von drei verschiedenen, ein paar Jahrhunderte auseinander liegenden Verfassern, zusammen gestoppelt worden. Bis in's 16. Jahrh. galt es für ein Werk des heiligen Gregor von Nazianz (4. Jahrh.). Von da ab wurde es, bald mehr bald minder entschieden, demselben in einer Streitschriftenfolge abgesprochen, die zu einer eigenen Literatur anwuchs; mit einer Rückschwenkung jedoch in neuester Zeit, von Seiten zweier eifrigen Vertreter, eines Franzosen[3]) und eines Deutschen[4]); jenes, zu Gunsten der Autorschaft des heiligen Nazianzeners; des Deutschen, zu Gunsten des „Christos Paschon" selbst. Immerhin bleibt dieses merkwürdige, mit Euripides' Pfauenfedern zu Christi Verherrlichung buntgeschmückte älteste christliche Passionsspiel, aus der Zeit Kaisers Julianus Apostata, das einzige Drama nach Aristophanes' Plutos, das mindestens als vollständig erhaltenes, sich den attischen uns verbliebenen Dramen an die Seite stellen darf. Wir werden daher nicht umhin können, gehörigen Ortes, darauf Rücksicht zu nehmen und uns näher mit ihm einzulassen.

Ueber das Schauspielwesen, nach Alexander dem Gr. hat Welcker[5]) eine Fülle von Notizen gesammelt. Einen Begriff von dem Pompe theatralischer Feste kann man sich aus der bei Athenäos von Kallixenes mitgetheilten Beschreibung[6]) der penteterischen (fünfjährlich wiederkehrenden) Procession bilden,

1) Sozom. V, 18. Vgl. Welcker gr. Trag. 1300 ff. — 2) Journ. des Savants 1847. p. 12—26. u. p. 275—288. — 3) J. Aug. Lalanne, Dissert. etc. p. IX, cf. p. XVII. — 4) Die Tragödie Χριστός Πάσχων etc. im Originaltext u. zum erst. Mal in metr. Verdeutsch. herausg. v. E. Elissen. Leipz. 1855. — 5) a. a. O. S. 1242 ff. — 6) V. p. 196—203.

welche unter Ptolem. Philad. in Alexandria stattfand, an Reichthum, Schaustellungspracht und Kunstverschwendung einzig in der Theatergeschichte. Während der Regierung dieses Ptolem. wurden die Dionysien jährlich durch tragische Agonen gefeiert. Nach Welcker waren die Didaskalien vermuthlich tetralogisch. Die Hofbühnen der armenischen und parthischen Könige eiferten in Glanz der Ausstattung den Hoftheatern in Alexandria und Antiochia nach, wo bis zur sinkenden Kaiserzeit das Theaterwesen eine glänzende Rolle spielt. Auf den Theatern von Laodikea Petra (Hauptstadt der Nabataner am Pontus) bildete die Tragödie des Sophokles stehendes Repertoir. Wie Philipp von Makedonien, nach der Einnahme von Olynth, die dionysischen Künstler (tragische und komische Schauspieler) in Masse zu ausserordentlichen Festvorstellungen aufgeboten hatte: so verschrieben die Könige, Antigonos von Syrien und Tigranes von Parthien, dionysische Künstler zur Einweihung ihrer Theater. Die römischen Feldherren und Kaiser suchten diese Vorbilder an Pracht und Pomp noch zu überbieten. M. Fulvius nobilior giebt (Ol. 147, 3 = 186 vor Chr.) die im ätolischen Kriege gelobten zehntägigen Spiele, wobei griechische Schauspieler agirten (ludi graeci). Aehnlich feiert L. Scipio die im antiochischen Kriege gelobten Spiele von gleicher Dauer. Antonius und Kleopatra entboten nach Samos alle dionysischen Künstler. Sulla feierte Epinikien in Theben, wo er bei dem Oedipusbaum eine Thymele aufrichten liess.[1]) Antiochos Philopappos, König von Syrien und Komagene, beging in Athen, als Agonothet und Chorege für alle Phylen, glänzend die Dionysien. Ebenso Kaiser Hadrian als Archon in attischer Tracht.[2]) Half Alles nichts. Die Seele war entflohen. In Asien, Aegypten, Athen, Barbaren, Halbbarbaren, Römer, Griechen — sie feierten aller Orten das Grabgepränge einer geschminkten, in Gold und Purpur zur Parade ausgestellten Leiche.

Recitationen aus Tragödien (*ῥήσεις κατὰ δεῖπνον*)[3]) wurden von berühmten Schauspielern an den Tafeln der Könige beim Kreisen des Pocals (*παρὰ τὸν πότον*) gehalten. Solche Tafel-Declamationen hielten tragische Schauspieler aus Athen bei

1) Plut. Sull. 19. — 2) Dio Cass. LXIX. — 3) Athen. XI. p. 482 D.

Gastmahlen des Dionys d. ält. zu Syrakus; der Schauspieler Jason aus Thralles bei den parthischen Königen; Theodoros bei Alexander, Tyrannen von Pherä. Als einen der berühmtesten im Vortrage von Glanzpartien aus Tragödien nennt Diodoros [1]) den Neoptolemos.

Zu den ansehnlichsten Synoden oder Corporationen dionysischer Künstler zählten die jonische Synode und die zu Teos und Lebedos. In Folge von Delphischen Orakelsprüchen haben die Hellenen diesen Künstlergenossen das Recht der Asylien und der Unantastbarkeit verliehen. [2]) Zu den Privilegien der Schauspieler gehörte auch die Steuerfreiheit. Eine der berühmtesten Hoftruppen war die Gesellschaft der Attalisten, Hofschauspieler der Attaliden, Könige von Pergamos. In Strabo's Zeit hatte die Corporation der Schauspieler ihren Sitz zu Lebedos. Hier feierten sie jährlich, wie früher in Teos, ihre Panegyris (Vereinsfest) und Agonen. Ausser den erwähnten wird die Synode der Basilisten auf einer Insel des Nils genannt; eine andere in Aphrodisias (Karien). Die grosse Adrianische Synodos führt ein Elginischer Marmor an. [3]) Auch wandernde Truppen werden erwähnt (*ὑποκρίνεσθαι ἐπὶ ξένης*). P. E. Müller zufolge [4]) soll schon von Justinianus in Konstantinopel die Aufführung der Tragödie und Komödie zugleich mit den Consuln abgestellt worden seyn, während die Mimen und Tänze erst das Trullanische Concil Ende des 7. Jahrh. aufhob.

In Rom führte, wie Tacitus berichtet [5]), zuerst Mummius, aus Anlass des Korinthischen Triumphes (Ol. 158, 3), theatralische Spiele ein, nach griechischer Art. J. Cäsar liess in allen Sprachen spielen, griechisch, römisch, oskisch (Possen in oskischer Mundart). Desgleichen Octavianus per omnium linguarum histriones. [6]) Caligula hatte den Apelles von Askalon [7]), den berühmtesten griechischen Tragöden seiner Zeit, immer bei sich. Hadrian den Athener Aristomenos, der zugleich als Gelehrter berühmt war. Declamationsvorträge aus Tragödien gehörten an Hadrian's Tafel zur Tischordnung. [8]) Selbst Herodes d. ält. liess

1) XVI, 92. — 2) Choiseul, Marm. Corp. Inscr. N. 3067. — 3) C. Inscr. N. 349. — 4) Com. hist. de genio, morib. et luxu aevi Theodosiani 1798. — 5) Ann. XIV, 21. — 6) Suet. Octav. c. 43. — 7) Suet. Calig. c. 33. — 8) Spartian. Hadr. 26.

griechische Spielleute (Thymelikoi), Gesangsmimen, die vor der Thymele zur Laute oder Flöte agirten, in dem von ihm erbauten Theater zu Jerusalem auftreten, den Juden zum grossen Aergerniss.[1])

1) Flav. Jos. Ant. XV. c. 8. §. 1. Vgl. Joh. G. Eichhorn, de Judaeor. Re scen. Commentt. Soc. reg. Gotting. recent. V. II. p. 64.

Das römische Drama.

Die beiden Völker-Familien, die, mit den indischen Geschlechtern aus Einer Stammwurzel, der arischen, entsprossen, ihre Ursitze in den verschwisterten, zu solcher Bestimmung gleichsam prädestinirten Halbinseln, Italia und Hellas, nahmen, unterscheidet, auch in Bezug auf Staatenbildung, ein Wesensmerkmal, das aus der Verschiedenheit ihrer Anlage, ihres Stammgeistes und Genies entspringt. Den hellenischen Nationalgeist haben wir in allen Richtungen und Formen nach vollendeter Gestaltung des maassvoll-, des ethisch-Schönen, streben und es zur Erscheinung bringen sehen. Der reinste Ausdruck dieses Vermögens ist die vollendete Individualität. Aus solchem Gestaltungsgeiste können nur Staatenbildungen hervortreten, die als geschlossene Individualitäten sich gegeneinander verhalten; Staatengruppen, bei denen die Selbstständigkeit, die Individualisation, das Gemeinsamkeitsbedürfniss überwiegt; die Stammessonderung sich dem föderativen Bestreben, die Stammespersönlichkeit sich der Bundesgenossenschaft entgegenstellt. Alle auf ein Staatenbündniss unter den hellenischen Stämmen abzielenden Institute, alle Mahnungen und Weissagungen der Orakel, der grossen Patrioten, Redner, Dichter und Denker, haben jenen mit dem Kunstgenie und Freiheitsdrange identischen Trieb nach stammgemässer, in rastlosen Bürgerkriegen sich behauptender Individualisirung und Selbergeltung des Staatswesens auf Kosten der Bundeseinheit nicht überwinden, und daher auch den Zerfall und Zusammenbruch der hellenischen Staatengruppen nicht ablenken können, als das Princip ihrer staatlichen Selbstständigkeit, das maassvoll-, das ethisch-Schöne, aus Loth und Schwerpunkt wich. Der zu spät errichtete achäische Bund ist nur geeignet, den Unberuf der hellenischen Staaten zu

einer geschlossenen, schutz- und trutz-festen Eidgenossenschaft zu erhärten.

Das entgegengesetzte Bestreben zeigt sich bei den stammverwandten Völkergruppen auf der Schwester-Halbinsel Italia. Hier finden wir seit Urbeginn ein Netz gleichsam von Städtebünden über das ganze Landgebiet hingebreitet, mit der Maassgabe jedoch, dass die tyrrhenisch-pelasgischen und latinisch-sabellischen Conföderationen zu einer schliesslichen Verschmelzung gelangen; im Unterschiede gegen den Städteverband der dritten Völkergruppe, die, im Süden Italiens aus griechischen Pflanzstätten erwachsen, sich zu Gross-Hellas constituirt hatte, und, den Stammcharakter nicht verläugnend, sich auch hier in gegenseitiger Bekriegung aufrieb, bis sie von dem föderativen Aneignungsvermögen der latinisch-sabellischen Stammgruppe ebenfalls absorbirt wurde. Nicht als sey jene Verschmelzung der Völkerhaufen, die in der obern Hälfte Italiens sassen, auf friedlichem Wege erfolgt. Nur gingen die langwierigen, harten Kämpfe unter diesen Bundesgruppen schliesslich in eine Staatsgemeinschaft auf, welche mit der Summe der Absorptionskraft aller nach und nach assimilirten Völkerschaften wirkte. In Rom hat des Menenius Agrippa Magen-Gleichniss, und schon in sehr früher Zeit, sich thatsächlich verwirklicht. Wie aus jenem Hexenbrei das „bewaffnete Haupt“, so erhob sich aus dem mannigfachen Völker-Gemengsel des „Wein- und Rinderlandes“ Italien, Rom als eiserner Magen, der zunächst die italienischen Stamm- und Bundesgenossen einsog, bis er sich, im Maasse seiner Anfüllung, zum allgemeinen Weltmagen entwickelte, der sämmtliche Völker mit Haut und Haaren, Land- und Meerproducten, verschlang, und, vermöge seiner universal-historischen Verdauungskraft, sich einverleibte.

Die historische Bezeichnung für ein Aneignungsvermögen, wie es das Römervolk besass, ist unbegrenzte Raubsucht. In Ermangelung jener schöpferisch befruchtenden Civilisations-Elemente und als Ersatz für dieselben, hatte die geschichtliche Vorsehung das Römervolk mit solchem Aneignungsvermögen ausgerüstet von beispielloser Tragweite, Stärke und Kühnheit. Dieses grosse als Culturmacht wirksame Einverleibungsvermögen ist eben nur das Raubgenie, angewandt auf die Bildungsgeschichte, auf Staaten- und Völkergestaltung. Die „civilisatorische Idee“ des jüngsten galli-

schen Cäsar entsprosste als Schmarotzerpilz demselben Stamme. Die Römer wurden ein civilisatorisches Volk im Wege der Aneignung aus zweiter Hand; einer Hand mit sehr langen Fingern. Sie eroberten, erbeuteten selbst die Bildungsbedingungen auf Kriegsraubzügen und schütteten die zusammengeplünderten Schätze der Kunst, Dichtung und Wissenschaft in Rom, wie in einer Räuberhöhle, auf.[1] Zwar hat, nach Beaufort's Vorgang[2], Niebuhr's, in Scheidewasser und Galläpfelsäure getauchter historisch-kritischer Schwamm, mit dem Räuberhauptmann Romulus auch dessen Räuberhöhle, das Asyl auf dem Capitolium, weggewischt, und gleich in Einem Strich die ganze Sagengeschichte Roms aus der Geschichte gelöscht; alles Farbige, Duftige, Licht und Schatten, kurz jeden lebendigen Hauch, was die Sage eben zur Geschichte macht, erbarmungslos getilgt, und nichts als ein caput mortuum bestehen lassen von Grundmauer-Resten, Inschriften, bronzenen Särgen und Spuren von Umrisslinien zu einem staatsrechtlichen Schema und kritisch-historischen Abstractum. Romulus hat den Remus, Niebuhr den Romulus todtgeschlagen; Numa, Tullus Hostilius, Ancus Marcius, gleich mit: „die Namen der Könige sind vollkommen ersonnen.“[3] „Romulus und Numa sind ganz zu beseitigen.“

Quid foret Iliae
Mavortisque puer, si taciturnitas
Obstaret meritis invita Romuli?[4]

„Mavors' und Ilia's
Sohn, was wär' er anjetzt, hätte das neidische
Schweigen jedes Verdienst Romulus' eingehüllt?“

Das unveräusserlichste Verdienst, das Verdienst, das mit uns geboren wird, das Verdienst, existirt zu haben, selbst das hat dem Romulus der deutsche Geschichtschreiber abgesprochen; für Roms Geschichte der fürchterlichere Arminius, der sogar die Zwillingsväter des römischen Volks in ihrer Urzeit Mutterleibe umgebracht. Ein negativer Paläontologe, welcher die fossilen Ueberreste von

1) Vgl. Sickler, Gesch. der Wegnahme u. Abführg. vorzügl. Kunstw. aus den erobert. Ländern in die Länder der Sieger. 1803. 1. Thl. S. 83—116.
2) Sur l'incertitude des premiers cinq. siècles de l'hist. romaine. 1752. 2 Vll. 12.
3) Vorträge üb. röm. Gesch. 1846. 1. Bd. S. 128. — 4) Hor. Od. IV, 8, 20.

Roms Vorgeschichte zu Fabelwesen construirt, und der — das Widerspiel zu Cuvier — ex ungue beweist, dass der Löwe gar nicht habe existiren können, und so gewissermaassen mit der Löwenklaue den Löwen zerreisst. Und wie zerreisst? — Nicht etwa in Stücke, sondern so gründlich, dass nicht einmal die berühmten Wedel übrig blieben, die doch selbst der Vernichtungskampf jener beiden unsterblichen Löwen als historische Beweisstücke der Nachwelt hinterlassen.

„Die nun folgende Geschichte (Roms nämlich) ist wie ein Bild von der Kehrseite betrachtet, wie Phantasmen.“ Dafür erklärt der grosse Geschichtskritiker merkwürdigerweise auch seine eigene Geschichte, indem fast jede spätere Ausgabe Conjecturen der frühern zurücknimmt, und andere an deren Stelle setzt, die auch schon ihren Schwamm gefunden haben, oder noch finden werden.

Sind die Sagengeschichten Phantasmen, so gehören die dafür eingeschobenen geschichtlichen Conjecturen auch nur zu den commenta hominum; und commenta hominum, sagt der Römer, delet dies. Die Sage vom Raub der Sabinerinnen wird von der Geschichtskritik als ein allegorisches Phantasma des historischen Factums gedeutet: dass die Römer das sabinische Ritual angenommen. [1]) Das sieht einem historisch-kritischen Phantasma ähnlich, wie ein hohles Ei dem andern. Der Sage von Romulus' Räuberhöhle, um darauf zurückzukommen, geben die „Vorträge“ diese Wendung [2]): „Es sammelte sich allerlei Volk, Diebe, Todtschläger, kurz mit einem altdeutschen Rechtsausdruck, Wildfänge. Diess ist die einfache Ansicht, wie die Clientel entstanden. In der Bitterkeit, mit der nachher die Stände sich betrachteten, hat man diess auf die Patricier angedeutet, dass deren früheste Ahnherren Spitzbuben gewesen.“ Mit Erlaubniss des ruhmwürdigen, auf dem Gebiete der römischen Geschichtsforschung grössten und tiefsten Kritikers, halten wir es, in Betreff der „Spitzbuben“, mit der Sage, maassen nicht blos die frühesten Ahnherren, sondern auch die spätern und spätesten, in immer grössern Dimensionen, dergleichen gewesen, wenn auch im grossen welthistorischen Räuberstyl. Wo die naive Sage die Grundzüge eines Volkes treuher-

1) Das. S. 123. — 2) Das. S. 118.

zig schildert, da ist die Sage beglaubigte Geschichte und die Geschichte, die jene Grundzüge auslöscht, eine fable convenue. Ein Gleiches ist es mit dem „Mischvolk", was die Römer selbst für Niebuhr noch sind [1]), nicht aber für seinen ihm ebenbürtigen Nachfolger, den jüngstgrössten Geschichtschreiber der Römer, für Th. Mommsen. [2]) Rücksichtlich des Mischlingscharakters dieses Volkes verschmäht Niebuhr sogar das Zeugniss der „Fabeln und entstellten Sagen" nicht, die es „klar erkennen lassen", dass die Römer „deswegen keinem Volke angehörten, weil sie aus der Mischung mehrerer, sich ganz fremder entstanden waren"; *σύγκλυδες* von den Griechen genannt; will sagen: colluvies gentium. Unbeschadet unserer Verehrung vor dem berühmten Verfasser der „Römischen Geschichte", halten wir es, in Bezug auf das Mischvolk, mit Niebuhr und mit den „entstellten Sagen." Nur ein Volk, das selbst die Elemente seines Ursprungs, seiner Existenz, gleichsam zusammengeraubt hatte, konnte von der Geschichte zum Weltraubvolk vorbestimmt und auserlesen werden. Den Mischlingscharakter trägt die Staatskunst dieses Volkes, trägt seine Völkerzucht, seine bildende Kunst, Poesie und Wissenschaft, die durchaus eklektisches Stück- und Flickwerk. Das scheinbar Selbstständigste und wie aus Einem Guss, es ist gleichwohl nur ein Mischwerk, von „Korinthischem Erz", das bekanntlich ein zufälliges Product der Einäscherung von Korinth, die der erste, und einer der grössten Römischen Kunsträuber veranlasst: L. Mummius, im Jahre Roms 608. Eine colluvies gentium ist die Römische Sprache sogar, ein Allerlei, eine Satura von oskisch-sikulisch-pelasgischen Bestandtheilen: „Diese Eroberer" (Casker oder Sacraner oder Prisci Latini) „redeten Oskisch und aus der Verbindung ihrer Sprache mit der sikulisch-pelasgischen entstand das merkwürdige Gemisch, welches wir Lateinisch nennen, wo zum Theil die Grammatik, noch mehr aber die Etymologik einen so bedeutenden griechischen Bestandtheil enthält, worüber Otfr. Müller im ersten Bande seiner Etrusker die schönen Untersuchungen angestellt hat." [3]) Und da läugne man noch, dass Romulus' Asyl auf dem Capitolium eine Zufluchtsstätte für allerlei Welträuber-

1) Röm. Gesch. Ausg. in einem Band 1853. — 2) Röm. Gesch. I. S. 35 ff. — 3) Niebuhr, Vortr. S. 106.

volk in herba gewesen, und bestreite noch, dass die Sage die wahre Geschichte ist!

Ungleich den Griechen, deren poetisches Kunst- und Denkgenie die von Aegypten, Thrakien und Phrygien empfangenen Anregungen zu idealer Kunstvollendung und freier Gedanken-Dialektik beseelte, oder, nach Platon's Bemerkung, das Aufgenommene zu höchster Schönheit kunstschöpferisch ausprägte, erscheinen die Römer, selbst auf dem Gipfel ihres Kunstvermögens, überall nur als begabte, handfertige Nachahmer der Hellenen, als blosse Techniker und Handwerker neben diesen. Ihre frühesten Bildwerke in Thon und Erz sind etruskischen Ursprungs, wie ihre Architektur, worin sie noch am originellsten auftreten, aus dem etruskischen Bauwesen hervorging.[1]) Ihre gewaltigen Canalbauten, ihre riesigen Wasserleitungen, ein steinernes Adersystem, durchströmt vom Blute, Fett und Mark der Völker; ihre Cloaca maxima, das unterirdische Hohlbild gleichsam des majestätisch erhabenen Hochbildes von Rom, der Siebenhügelweltstadt; ihre prachtvollen, nur von den altmexikanischen und peruanischen übertroffenen[2]) Kunststrassen, — grossartige Strassenräuber-Heerwege, behufs massenhafter Niederwerfung und Ausplünderung von Nationen — all diese Wunderwerke hatten die Römer theils den im etruskischen Styl ausgeführten Schöpfungen, theils den Anregungen zu danken, welche sie von den Musterbauten ihrer Tarquinischen Könige empfingen.[3]) Von etruskischen Künstlern liess Sp. Carrilius aus dem Erze Samnitischer Waffen einen Jupiter giessen, so kolossaler Grösse, dass man ihn vom Gipfel des Albanerberges sehen konnte, und aus dem Reste des Erzes sein eigenes Standbild[4]) fertigen. Die Statuen der Cloelia, des Horatius Cocles u. a. waren tuskische Arbeiten.[5]) Jenes berühmte an der Ficus ruminalis 458 J. d. St. errichtete Erzbild, die capitolinische Wölfin mit den säugenden Zwillingen vorstellend, es gilt, nächst dem Sarge des Scipio Barbatus, für das Meisterwerk des etruskischen Kunststyls in Rom.[6])

1) Nieb., Röm. Gesch. I, 86. 2. Aufl. — 2) Humboldt, Ansichten d. Natur II. S. 217 ff. — 3) Vgl. O. Müller, Etrusk. II. S. 146. u. Archäol. S. 172 ff. — 4) Plin. H. N. XXXIV, 18. — 5) Liv. II, 13. Plin. H. N. a. a. O. c. 13. — 6) Winckelm. W. VII. Tf. 3. c. Micali Monum. T. V, 42, 1. O. Müller, Archäol. S. 177.

Die Staatsform, die Staatseinrichtungen in ihren Grundzügen, Religion, Religionsgebräuche, Auspicien und Extispicien, das ganze Ritualwesen und Priestersystem kam den Römern aus Etrurien. „Alles deutet bei Rom auf etruskischen Ursprung. Etruskisch war die ganze älteste Verfassung, durch die heiligen Bücher dieser Nation angeordnet.“ [1]) Wie dort, waren in Rom alle Staatsgewalt und Wissenschaft, alle Opferhandlungen und heiligen Verrichtungen erbliches Eigenthum einer herrschenden Priester- und Adelskaste. Der junge römische Adel wurde von Rom nach Etrurien geschickt, um daselbst den Tempeldienst und priesterliche Kenntnisse zu erlernen. In Rom erhielten die vornehmen Junker Unterricht von etruskischen Lehrern. [2]) Selbst die zum Opferdienst nöthigen Flötenbläser kamen aus Etrurien. Als die etruskischen Flötenbläser nach Tibur auswanderten, gerieth der Senat in die grösste Verlegenheit, da Niemand in der Stadt war, der zu den Opfern blies. Und da sie zurückzukehren sich weigerten, wurden sie, auf Ansuchen des Senats, von den Tiburtinern trunken gemacht und so schlafend nach Rom gefahren. [3]) Aus Etrurien erhielten die Römer auch das Triumphgepränge und die Ehrenzeichen der Magistrate. [4]) Durch Tarquinius Priscus lernten die Römer zuerst griechische Idole kennen [5]); den Dienst der zwölf Olympischen Götter z. B., die sie dann bei sich einführten und in Festprocessionen und pompis Circensibus aufstellten. Das in etruskischen Opferbüchern gebotene Vergraben eines lebenden gallischen und griechischen Menschenpaares in Zeiten drohender Gefahr wurde von den Römern einige Male, noch zur Zeit der punischen Kriege, ausgeführt. [6]) Ja zur Aufzeichnung der Zwölf-Tafeln-Gesetze, die sich die Römer durch Abgeordnete von italisch griechischen Städten hatten holen lassen (300 J. d. St., 454 vor Chr.), mussten sich die Decemvirn der Hülfe eines Griechen, des vertriebenen Ephesiers, Hermodoros, bedienen. [7]) Wie? Und dieses Römervolk, das nichts zu Eigen hatte, das Alles erst erjagen, erraffen, erbeuten und erplündern musste, es sollte nur allein keinen Jungfrauenraub in seiner Entstehungs-Geschichte aufzuweisen

1) Nieb., R. Gesch. I, 181. — 2) Liv. IX, 36. — 3) Liv. IX, 30. — 4) Strab. V, 2. Dionys. III. u. IV. — 5) Macrob. Saturn. III, 4. — 6) Plin. H. N. XXX, 3. — 7) Diog. L. IX, 2. 2. Plin. H. N. XXXIV, 2.

haben? Der Raub der Sabinerinnen wäre nichts weiter, als eine frostige Allegorie der Aneignung des sabinischen Rituals? Das Römervolk sollte nur sein Haus- und Familienwesen nicht im Wege der Gewalt und des Raubes gegründet haben? Und welchen Familienwesens! Dessen unumschränkter Despot und Familienwolf der Hausvater war, der seinen Sohn dreimal hintereinander als Sklaven verkaufen und freilich nur einmal hinrichten durfte. „So lange der Hausherr lebt, ist ihm gegenüber Alles rechtlos, was zur Familie gehört, der Stier und der Sklave, aber nicht minder Weib und Kind.“ [1]) Ein solches Vater-, Haus- u. Ehe-Recht konnte nur aus einer Raub- und Gewaltehe erwachsen. Solche Väter konnten nur truppweise, wie die Wölfe, auf die Freite gehen und ihre Bräute heimführen, wie die Wölfe die Lämmer: mit den Reisszähnen. Um wie viel tiefer, kundiger, geschichtstreuer prüft die Sage Herz und Nieren der Völker, als Roms rückwärts gekehrte Sibylle, die römische Geschichte! Der Raub der Sabinerinnen ist für uns eine unumstössliche Thatsache, oder die Römer sind keine Römer und keine Sagenräuber gewesen. Ja, Sagenräuber, die sogar ihre Ursprungssage geraubt, indem sie die altitalische, schon von Stesichoros aus Himera besungene, vom Epiker Pisander, dem Vorbilde Virgil's, aufgeschmückte Mythe von Aeneas' Auswanderung nach Hesperien, als gute Beute in Beschlag nahmen, und bei der Gelegenheit auch ihre Abstammung von der Göttin Venus. Nicht ahnend das Verhängniss, das ihnen aus dieser Ursprungsmähr entspriessen sollte; trotz aller sabinischen Vogel- und Eingeweideschau nicht ahnend, dass dieser, mit dem Julischen Cäsar-Hause verwachsenen Ursprungswurzel der Stiel zur Axt entstammen sollte, die dem gewaltigen, urbem et orbem überschattenden Riesenweltbaum den ersten Todesstreich zu versetzen bestimmt war! Davon hatte der „heilige Specht“ nicht geweissagt, welcher in der uralten Apenninenstadt, Tiora, auf einer hölzernen Säule sitzend Orakel gab. [2]) O wie viel untrüglicher ist die Sage von Roms Räuber-Asyl, von Romulus' Brudermord, vom Raub der Sabinerinnen, als der heilige Specht, der von der hölzernen Säule der Geschichts-Kritik herab die Sagen zu „dummen Geschichten“ orakelt.

1) Mommsen, Röm. Gesch. I, 50. — 2) Dionys. Halic. I, 13.

Die Attribute des Musengottes, Wolf und Specht, hatten die Römer sich angeeignet. Wie stand es aber mit des Gottes Gesangesgabe, die sich nicht erlisten lässt, nicht erjagen, erobern noch erbeuten lässt? Wie stand es in der Sagenepoche des Römervolkes um den Gesang selbst, dessen Wellen, wie der grosse deutsche Dichter singt, „hervorströmen aus nie entdeckten Quellen?“ Die daher auch nicht mittelst noch so kunstreicher Wasserleitungen sich heranführen lassen. Mit Volksliedern, Nationalgesängen; — kurzum wie war es mit der heimisch ursprünglichen Lyrik und Epik des alten Rom bestellt? Misslich genug, um nicht zu sagen, kläglich genug. Denn was kann es Kläglicheres geben, als ein Volk ohne Volksweisen, ohne Volkslieder und Gesang? Es sey denn die noch ungleich trübseligere Erscheinung: dass ein Volk seine Kindheitslieder verschmäht, verachtet, vergisst, oder gar gegen wildfremde, unheimathliche, vertauscht; seine alten Lieder, die Quellen seiner Stamm- und Vätersagen, seiner vaterländischen Geschichte, geflissentlich verschüttet, um an künstlich zugeführten seinen angeborenen Trieb zu letzen, dem gestohlene Wasser süsser schmecken. Und dieser Mangel an Herz und Pietät für ihre Volkspoesie kennzeichnet die Römer schon in ihrer frühesten Zeit. „Es kam endlich dahin“, sagt einer der grössten Alterthumsforscher, Heyne [1]), „dass die Römer die schlechtesten Ausleger ihrer eigenen Sage waren.“ Nach Niebuhr [2]) ist die älteste römische Geschichte aus Liedern hervorgegangen. Die Nänien, Leichen-Loblieder z. B. bei Leichenmalen; die convivalia carmina, Tafellieder, zu Ehren ruhmreicher Ahnen und zum Lobpreise ihrer Tugenden gesungen. [3]) „Aus diesen Liedern ist, was für uns jetzt Geschichte der römischen Könige heisst, in prosaische Erzählung aufgelöst.“ [4]) Wäre diess der Fall, so bewiese solche Umwandlung die Unfähigkeit der Römer nach zwei Seiten hin. Ihr Geschichtschreibungsberuf wäre damit eben so in Frage gestellt, wie ihr Vermögen, die Volkssage zur Volkspoesie zu gestalten. Wenn überhaupt jene von Niebuhr vorausgesetzten Tafelgesänge und Laudationen für Volkslieder, und nicht vielmehr

1) ad Virg. Aen. VII. exc. 4. — 2) Vortr. etc. I, 9. — 3) Cic. Brut. c. 18. 19. Tusc. Quaest. I. c. 2. Varro ap. Nonn. v. assa voce c. 3. p. 74. Val. M. II, 1, 10. — 4) Nieb., R. G. I, 178.

für patricische Familienlieder zu gelten haben. Die Salischen Gesänge waren vollends hieratische Lieder; ausschliessliche Weihelieder der Salischen Priester, einer Priesterschaft, welche, dem Servius zu Folge [1]), von Dardanus für den Dienst der samothrakischen Gottheiten eingesetzt, nach Etrurien von den Pelasgern eingeführt, und von hier erst nach Rom soll verpflanzt worden seyn. Die Salischen Priester, sagt Macrobius [2]), sangen allen Gottheiten Lieder mit Ausnahme der Venus; mit Ausnahme der einzigen Gottheit folglich, welche die Römer als ihre Stammgöttin betrachten. Ein Beweis mehr für uns, dass dieses Priestercollegium ein verpflanztes Institut war, von kretisch-phrygischem Cultus. Dionysios Halik. [3]) nennt sie Sänger kriegerischer Gottheiten, ὑμνητὰς τῶν ἐνοπλίων θεῶν, deren Festgesänge besonders den Mars gradivus, und zwar nach Macrob. den Mars Vernalis (Frühlingsgott) feierten. Auch sollen die Schilde nicht kriegerische Abzeichen bedeuten, sondern als Schallbecken dienen [4]), was, unseres Erachtens, auf den phrygischen Sabazios hinzuweisen scheint.

Zwei Nänien haben sich, nach Niebuhr, auf den Gräbern der Scipionen noch erhalten, die 1780 an der Appischen Strasse entdeckt wurden: „Auf diesen herrlichen Särgen sind Verse, allerdings wie Prosa, allein mit Strichen abgetheilt“ — „Es sind diess ganz schlichte einfältige Verse, aber es ist doch Versmaass darin:

> Cornéliu' Lúciu' Scipio Barbátus,
> Gnáivo prognátu', fortis vír sapiénsque
> Consúl, censor, aedilis, quí fuit apúd vos etc.

In unsern Augen die allergewöhnlichste Grabschrift, die, von wegen der Nänien-Poesie, sich immerhin zugleich mit dem seligen Scipio Barbatus hätte können begraben lassen.

Auch die Carmina Arvalia, Frühlingslieder, von den Arvalischen oder Acker-Brüdern zur Feier der „schaffenden Göttin“ im Mai gesungen, gehören in diese Klasse. Es waren hieratische Gesänge, keine eigentlichen Volkslieder. A ferendo et arvis (ut fruges ferant arva) fratres arvales dicti, erklärt Varro. [5])

1) ad Virg. Aen. VIII. v. 285. — 2) Sat. I, 12. — 3) Antiq. Rom. II, 70. — 4) Vgl. W. Corssen Origin. Poes. Rom. Berol. 1846. S. 15ff. 43ff. — 5) L. L. V, 15. p. 33.

Ihre Opfer und Betgesänge erflehten Segen für die Feldfrucht von den ländlichen Gottheiten (Lares agrestes). Das einzige auf uns gekommene Denkmal dieser „religiösen Litaneien" führt Mommsen an [1]):

Enos, Lases, iuvate!
Ne velvuerve, Marmar, sine incurrere in pleores!
Satur furere, Mars!
Limen sali!
Sta berber!
Semunis alternis advocapit conctos!
Enos, Marmar, juvato!
Triumpe! triumpe! triumpe! triumpe!

An die Götter: Uns, Lasen, helfet!
Nicht die böse Seuche, Mars, Mars, lass einstürmen auf mehrere!
Satt sey des Wüthens Mars!
An die einzelnen Brüder: Auf die Schwelle springe!
Steh ab vom Hüpfen!
An alle Brüder: Den Semoner, erst ihr, dann ihr, rufet zu, allen!
An den Gott: Uns, Mars Mars, hilf!
An die einzelnen Brüder: Juble! juble! juble! juble! juble!

Wahrscheinlich wurde schon dieser ländliche Arvalgesang als Wechselgesang vorgetragen. Gewiss ist diese Vortragsweise von den fescennischen oder fescenninischen Liedern, bäuerisch obscönen Inhalts:

Inde joci veteres obscoenaque dicta canuntur [2])

Schmähverse, ähnlich den phallischen, den Spottliedern der Jambisten, Gephyristen u. s. w., die wir als Incunabeln-Satyre und Vorspiele zur attisch-megarischen Komödie haben kennen lernen. Die Fescenninen wurden, vermischt mit Lobgesängen der ländlichen Gottheiten, in Wechselversen von Landleuten gesungen:

„Hier nun bildete sich fescennischer kecker Gesang aus,
Welcher in wechselnden Versen ergoss derb klingende Schmähung;
Jährlich erneuete sich, willkommen dem Volke, das freie
Heitere Spiel, bis beissender wurde der Scherz, und in offne
Wuth ausartend, sich frech eindrängte in edele Häuser,

1) R. Gesch. I, 147. Lanzi, Saggio I. p. 142. 2) Ov. Fast. III, 525.

Straflos drohend. Es fühlten den Schmerz die vom Zahne der Schmähsucht
Blutig Verletzten; das gleiche Geschick auch fürchteten Andre,
Die er verschont noch hatte, ja bald war strenges Gesetz da,
Das Schmählieder verbot und bedrohte mit peinlicher Strafe.
Schnell nun stimmten den Ton sie um, und die Furcht vor dem Stocke
Lehrte sie harmlos scherzen, entfernt von verletzendem Hohne." [1])

Die natürliche, ursprüngliche Entwickelung der Komödie, wir sehen sie im Keime erstickt. Formidine fustis — die Furcht vor dem Stocke züchtet Stockpoeten, aber keinen Aristophanes; keine ächte, aus dem Volksgenie freikräftig erwachsene Komödie. Der Stock ist ein vortrefflicher Lehrmeister für Hundekomödien, für die Komödien der Lakeien, Schmarotzer, Sklaven, Kuppler, liederlichen Dirnen, nicht für die Komödie, die ein freies Männerherz froh und tapfer lacht. Eine Komödie ohne unbedingte und nur durch das Kunstgesetz beschränkte Spottfreiheit ist die Rebe ohne die Traube, der kahle Rebenstock eben in der Hand des Büttels, nicht in der des Gottes Dionysos. Der Gott der Komödie, Gott Eleuthereus, der Befreier, schuf die Weinrebe, das Menschenherz zu erfreuen, nicht zum Leidwesen von Rücken sammt Zubehör. Und nicht dieser und nicht dieses soll von purpurschwellenden Beeren strotzen, sondern die Rebe. Seltsames Surrogat für die „Furcht", die, nach Aristoteles die Tragödie erregen und reinigen soll: die Furcht vor dem Rebenstock ohne Rebe, die formido fustis! In der Komödie hätten die Römer vielleicht etwas Selbstständiges, Eigenthümliches, leisten können, aber auch diese Gottesgabe sollte in das Holz des patricischen Stockes wachsen. „Hellas", singt der römische Dichter-Höfling weiter:

„Hellas, bezwungen, bezwang den an Bildung dürftigen Sieger;
Tragend in Latiums rauhere Flur mildwirkende Künste.
So schwand der Saturnische Vers, und feiner Geschmack trieb
Herbes und Widriges aus" . . .

„Feiner Geschmack" ist eine euphemistische Variante zu formidine fustis:

sic horridus ille
Defluxit numerus Saturnius et grave virus
Munditiae pepulere . . .

1) Horat. Ep. I, 2. v. 145 f.

Munditiae, nämlich die glatte, elegante, römisch auflackirte Menander-Komödie, glatt und geschmeidig, wie ein Stab aus des Lictors Steckenbündel. Den numerus Saturnius, den einzigen Vers von römischem Schrot und Korn, den doch Plautus, das einzige ächte römische Dichtergenie, mit meisterhafter Kunst behandelt, und dessen nähere Bekanntschaft wir bald machen werden — selbst diesen biederben numerus complimentirt der feine, zierlich witzige Hofsatiriker aus der guten Gesellschaft der gräcisirten römischen Poesie zur Thür hinaus, und wirft ihm noch einen „Haarbuschigen Gesellen", einen horridus ille an den Kopf, ihm die Wege weisend mit der zum satirischen Spielstöckchen geleckten formidine fustis.

Das ist so ziemlich das ganze lyrische Schatzkästlein der römischen Nationalpoesie, und selbst dieses von zweifelhaftem Eigenthumsrecht. Viel reichhaltiger mochte das Schatzkästchen schon zu Cicero's Zeiten nicht gewesen seyn, dem die alten Staats- und Rechtsbücher bereits Sibyllinen waren. Auf eine grössere oder geringere Anzahl von Arvalliedern, Nänien, Tafelgesängen und Fescenninen kommt es nicht an, wo der goldenste Dichter des goldenen Zeitalters römischer Dichtkunst, der selbst sich als den „Zuhörer und Anwalt nur edler Scribenten" rühmt (nobilium scriptorum auditor et ultor [1]) — wo Horaz gegen die ungeschlachten Reliquien aus der Urväterzeit heimischer Poesie Verwahrung einlegt; stolz darauf, als Impfling und Pfropfreis einer fremdländischen, verpflanzten Literatur zu gelten.

Der gute Horatius! In ihm kämpften zwei Genien: sein rechtschaffner, plebeischer Genius und der „Genius", der im Lateinischen auch Neigung zum Wohlleben bedeutet, Appetit zum Gutessen und Guttrinken. In ihm kämpfte der tüchtige, wackere Genius des Zöllner-Sohns von den edelsten Geistesgaben und ergiebiger Dichterader mit dem Schmarotzer-Genius, der für die Leibeigenen des Bauches ihr Fütterer ist; ebenfalls dem lateinischen Sprachgebrauch gemäss, wonach Schmarotzer ihre Gönner und Schmausgeber Genios nannten. Um seine arme Seele stritten sich zwei Geschmacksgenien: der angestammte plebeische Ge-

1) Horat. Ep. 15. v. 39.

schmack für die ländliche Natur, für Wahrhaftigkeit und Tugend; und der Geschmack, der im cornu copiae der vornehmen römischen Wohlleber, Lecker und Schlecker auch wieder „Genius“ hiess: Der gute Geschmack an Essen und Trinken. Und ein auserlesener Geist, wie er war, hatte der Aermste ein Bewusstseyn dieses Zwiespalts in seiner Natur; fühlte er seinen Busen von diesem Ringkampf des guten und nichtsnutzigen Princips zerrissen; von diesem Hader des freien, unabhängigen Dichters mit dem Speichellecker der Aftergrössen, wie von einem Brustkrampfe gepeinigt und geplagt; so quälend, dass er aufseufzte, aber wie ein von Natur scherzhafter und leichtblütiger Geist zu seufzen pflegt; aufseufzend mit lächelndem Munde, in einer seiner schönsten Satiren, die zu diesem Zwecke gedichtet scheint: in der siebenten des zweiten Buches, worin er witzig und sinnreich und mit der besten Laune einer urbanen Ironie sich von seinem Sklaven Davus das Gewissen schärfen und den Finger in die Wunden seines Busens legen lässt; Wunden, ach, die für den unheilbar Kranken zu nothwendigen Fontanellen geworden:

Längst schon laur' ich und trachte mit Furcht dir ein Wörtchen zu sagen,
Ich, dein Knecht! — Du! Davus! — Ja dein leibeigener Davus,
Hold und treu und so brav, wie genug ist, nichts zu befahren
Für sein Leben von dir! — Wohlan, so
— — — — — — — — — schwatz, wie dir's einfällt!
— — — — — — — — — — — — — — — —
— Immer.
Lobst du das Glück und die Sitten des Volkes der Alten, und gleichwohl,
Triebe dahin dich plötzlich ein Gott, abschöbst du es weigernd,
Weil du entweder nicht fühlst, was du als Besseres ausschreist,
Oder nicht fest das Gute behauptest, und in dem Morast tief
Sitzest, vergeblich bemühet, die Ferse dem Schlamm zu entziehen.
Bist du in Rom, so zieht dich das Land; abwesend erhebst du,
Wankel, empor zum Himmel die Stadt. Lud etwa zu Schmaus dich
Keiner, wie lobst du gesundes Gemüs' und preisest, als ob du
Gingst in Banden gefesselt wohin, dich glücklich und selig,
Dass heut nirgend zu zechen du brauchtest. Wenn aber Mäcenas
Dich zu sich als Gast am Abend zu kommen, sobald die
Kerzen erglühen, entbeut: Gleich Oel her! Höret denn Keiner?
Schreist du, und tobst mit gräulichem Lärm, und läufst wie besessen.
Abzieht Mulvius sammt den Schmarotzern, die alle dir wünschen
Das und jenes! Je nun, ich gesteh's, sagt einer, der Magen
Ziehet mich leicht, und duftender Brodem erhebt mir die Nase;

Bin untüchtig und faul, und dazu noch, willst du's, ein Fresswanst;
Doch da selber dasselbe du bist, und schlechter vielleicht noch,
Wie kannst du als Bess'rer mich schelten, in schmückende Worte
Dir einhüllen die Fehler? Wie, wenn als grösserer Narr du
Würdest erfunden, denn ich, fünfhundert Drachmen dir kostend?
Dräue so grinsend nicht her, halt' Faust und Gall' in den Schranken...
Wer von uns fehlt werther des Galgens?
. Du mein Herr? abhängiger Sklav von Dingen und Menschen
Mehr und stärker denn ich!
. Gewisslich
Du, der Befehl mir giebt, dienst anderen wieder als Frohnknecht,
Und wirst gleich dem beweglichen Holz [1]) an Fäden gezogen
. Ich bin Faulenzer und Schlingel,
Du kunstmässiger Prüfer und feinster Kenner der Alten.
Lump heisst Davus, gereizt von dem dampfenden Fladen; der mächt'ge
Geist und die Tugend, wie deine, verschmäht ja die fettesten Schmäuse!
Mir ist's schlimm und verderblich, dem Bauche zu folgen. Warum das?
Muss es der Rücken doch büssen! Indess du weniger strafbar
Schnappst nach leckeren Bissen, die nicht um weniges feil sind
. Noch nimm, dass behelfen
Du kein Stündchen dich kannst mit dir, noch klüglich der Muse
Brauchen, und selber dich fliehst gleich einem entlaufenen Trollknecht,
Bald mit Wein zu betäuben und bald mit Schlafe die Sorge
Suchend. Umsonst! Schwarz drängt sie von hinten, und folget dem Flüchtling!
— Ist bei der Hand kein Stein? O wozu denn? — Pfeile! wo sind sie?
— Raset doch, oder es dichtet der Mensch! — Pack gleich dich von hinnen,
Oder du gehst als Neunter zur Frohn zum Acker Sabinum!

Der Dichter fährt gegen den Diener auf und schmäht ihn von dannen, aber in der Stimmung des Narren, der seinem Gevatter Lear von der albernen Köchin erzählt, welche den Aalen, als sie sie lebendig in die Pastete that, mit einem Stecken auf die Köpfe schlug und ihnen zurief: Hinunter, ihr Gesindel, hinunter! So schlägt unser Zöllner-Sohn und Enkel eines Freigelassenen den Schlangen im Busen auf die Köpfe, so oft sie selbe aus der Schmarotzer-Pastete stecken, und ruft wie die Köchin: Hinunter, ihr Gesindel, hinunter! -- Wenn er gegen seinen Gönner, Mäcenas, sich verwahrt:

1) Duceris, ut nervis alienis mobile lignum (Marionette).

Nec somnum plebis laudo satur altilium, nec
Otia divitiis Arabum liberrima muto [1] . . .
„Nicht erst satt von dem leckern Schmause, erheb ich des Landmanns Schlaf; auch tausch' ich die Freiheit nicht um Arabiens Schätze". . .

so sind auch diess nur verkappte Gewissensschläge auf die — Aalköpfe. Seine vom Vater und Grossvater ihm angestammte Herzensmeinung spricht wohl seine Zunge aus, aber ihre nicht: die Meinung seiner Zunge nicht, die der Pastete nach dem Munde spricht. Den edelsten der Feinschmecker vom auserlesensten kritisch-poetischen Feingeschmack, den liebenswürdigsten der Schranz-Poeten, kann man häufig genug in der wunderlichen Klemme überraschen, die er, ein Paar Verse vorher, mit einem artigen Parabelchen, nach seiner Weise, anmuthig witzig illustrirt (V. 30 f.)

„Durch engklaffenden Spalt in dem Waizengefülleten Kasten
War ein schmächtiges Mäuslein gekrochen, und mühte mit vollem
Leibe darauf umsonst sich ab, hinaus zu gelangen.
Wenn du, sagte ein Wiesel von fern, dort wieder heraus willst,
Schlüpfest du Freund nur mager heraus, wo mager du eingingst.
Zielt auf mich das Bild" u. s. w.

Hier folgt obiges Pochen auf die Aalköpfe. Von allen Teufeln, denen man die freie Musse und Muse, die otia liberrima, die freie Seele verkauft, hält sie keiner so fest wie der Pasteten-Teufel.

Doch nun wieder von Horazen's fescennischer, komödienhaft gefärbter Wechselrede mit seinem Sklaven, seinem verkörperten Gewissen, zurück zu Roms Fescenninen aus der Vorzeit. Den Namen leitet man von der tuskischen Stadt Fescennia ab, woher sie eingeführt wären. Andre läugnen die Existenz einer solchen Stadt und lassen sie vom Erdboden verschwinden, um doch wenigstens den Fescenninischen Vers als Erbeigenthum den Römern zu retten. Nach Festus soll das Wort von Fascinum, „Zauber", stammen, den der Fescennische Gesang banne: quia fascinum putabantur arcere. Daher die Abwendungsformel praefiscine! „Unberufen!" Fascinum bedeutet ausserdem auch „Phallus", dessen Bild die Landleute als Gegenzauber betrachteten. Man sang die Fescenninen demnach als phallische Hochzeitlieder gegen Verzauberung,

1) Hor. Ep. I, 7. V. 35 f.

Unfruchtbarkeit, Unsegen in der Ehe. Als solche waren die Fescenninen bis in die Zeit der letzten Kaiser im Schwange. Selbst Catullus dichtete welche, und im Saturnischen Versmaass; feinere natürlich, im Kunstgeschmack. Auch spätere Dichter fertigten noch dergleichen, Claudianus z. B. Als Schmähverse wurden die Fescennina Carmina von den Landleuten in Masken aus Baumrinde gesungen:

> Auf der Ausonischen Flur von Troja stammende Hirten
> Feiern mit rohem Gesang ihr Fest und wildem Gelächter,
> Und in scheussliche Larven vermummt von gehöhlter Rinde
> Rufen sie dich, o Bacchus, durch fröhliche Lieder, und hängen
> Dir an ragender Fichte herab die schwebenden Bilder...[1])

Doch möchten wir hieraus keinen Beleg für Mommsen's Vermuthung entnehmen, „dass schon in dieser Zeit sich die stehenden Charaktermasken feststellten, die wir später bei Latinern und Samniten finden.“ [2]) Auch „dass aus diesem Wechsellied sich sehr bald die Anfänge des Schauspiels entwickelten,“ will uns nur unter Vorbehalt etruskischer Vermittlung „begreiflich“ scheinen, die denn auch wirklich bald eintrat und historisch feststeht. Lässt doch auch Mommsen die Fescenninen im südlichen Etrurien heimisch seyn, in Uebereinstimmung mit Gori, der Fescenninische oder satirische Dialoge der Etrusker annimmt, die den römischen Fescenninen als Vorbilder gedient hätten. [3]) Wir können daher nur jenen Forschern beipflichten, die, wie Planck [4]) z. B., keine unmittelbare Entwickelung des Fescenninischen Wechselgesangs zu den Anfängen eines Schauspiels oder Stegreifspiels bei den Römern annehmen wollen.

Ist es so mit Roms L y r i k aus seiner Vorzeit beschaffen; lag selbst diese für seine gelehrtesten und ältesten Alterthumsforscher wie unter einem Zaubersiegel, dessen Lösungswort sie vergessen; glaubte Roms kunstreichster, geist- und geschmackvollster Lyriker, Horaz, sein feines, zärtliches, griechisch zugestutztes Satyrohr nicht sorglich genug gegen den Nachhall jener bäuerischen Volksgesänge verwahren zu können, woraus doch allein möglicherweise eine heimische Poesie und Literatur sich hätte hervorbilden können:

1) Virg. Georg. II, 385 ff. — 2) R. G. 148. — 3) Mus. Etrusc. T. II. p. 349. — 4) Prolegg. ad Ennii Med. p. 10—31.

wie mag es mit dem zweiten Gestaltungsmomente einer solchen, mit dem volkseigenen Sagenbestande des alten Rom ausgesehen haben? Aermlich und trostlos, wenn man dem alten Sammler glauben will, der noch ältere Zeugnisse anführt, welche dahin lauten, dass selbst die römische Sagengeschichte aus der Vorzeit an Stoff für eine poetische Bearbeitung derselben arm und dürftig war; so dürftig, dass sogar die ältesten Geschichtschreiber, um ihre Erzählung noch einigermassen aufzuschmücken, zu den Griechen ihre Zuflucht nehmen und solche Facta von ihnen leihen mussten. Die Geschichte z. B. der von den Sabinern bestochenen Tochter des Sp. Tarpejus.[1] Ferner die Geschichte der Horatier und Curiatier.[2] Desgleichen die Erzählung vom Betruge, den Sext. Tarquinius den Gabiern gespielt[3], u. a. m., um hier nur vorübergehend jene Hypothese zu berühren: Der erste römische Annalist, Fabius Pictor, habe die von dem Griechen Diokles aus Peparethus (eine der Cykladen) gedichteten römischen Origines in seine Urgeschichte Roms aufgenommen und in Gang gebracht.[4] Hocherfreulich dagegen und wider Erwarten prächtig sieht es mit der alten Sagenpoesie der Römer aus, wenn man auf die überraschenden Fünde an uralten epischen Gedichten der Römer schwören will, die der gelehrteste Zergliederer und Sichter der römischen Geschichte, die Niebuhr gethan, der doch sein unvergängliches historisches Werk auf einen von allem Sagenschutt gesäuberten Boden gegründet. Aus demselben Sagenschutte hat der tiefe Forscher Perlen, Juwelen von altepischen Gedichten ans Licht gezogen, unschätzbare, kleine und grosse, Bruchstücke und unversehrte: „Ein Fragment eines solchen Heldengedichts, über den Kampf der Horatier und Curiatier handelnd, glaube ich bei Livius entdeckt zu haben. Nun ist allerdings nicht anzunehmen, dass Livius noch diese alten Heldengedichte gesehen und darnach geschrieben habe, aber er schrieb theils unmittelbar theils mittelbar durch Varro nach den Büchern der Pontifices und Augurn, wo sehr viele Fragmente solcher alten Epopeen enthalten waren, manche selbst aus der Zeit der Einnahme der Stadt herrührend".[5]

1) Liv. I, 11. Vgl. Klitophon. bei Stob. Tit. X. p. 131. — 2) Liv. I, 25. Vgl. Demarat. b. Stob. Tit. XXXVIII. p. 226. — 3) Liv. 1, 25. Herod. V, 6. Vgl. Jacobs, Nachtr. zu Sulz. IV, 2. St. S. 335. Anm. d. — 4) Cluver. Ital. antiq. 828 ff. — 5) Vortr. etc. S. 94.

Nun hat zwar der deutsche Livius, in welchem der römische erst seine Vollendung erreichte, jene Bücher der Pontifices und Augurn auch nicht eingesehen, weder mittelbar noch unmittelbar; aber auch nicht einzusehen brauchen, maassen er der Pontifex und Augur selber ist, der von der Höhe einer dreitausendjährigen Vergangenheit herab, und bewaffnet mit den schärfsten Ferngläsern der historischen Conjecturalkritik, von der kein alter Geschichtschreiber, weder Grieche noch Römer, sich hatte träumen lassen, jene römischen Heldengedichte aus grauer Vorzeit zu erschauen und zu entdecken vermocht. „In dieser Stelle des Livius nun" — belehrt der grosse Augur der geschichtlichen Conjecturalkritik den Livius selbst — „wo die Provocation an das Volk erzählt wird, die er (Livius) aus diesen Büchern genommen, spricht er von einer lex horrendi carminis; die Formeln aus dieser Zeit hiessen aber carmina, und waren in dem alten Versmaass." Alles zugegeben, die Schärfe, Treue und Ungefärbtheit der Conjectural-Fernbrille unbestritten: so bekämen wir, vermag anders unser schwaches Auge die Schlussfolgerung zu fassen, bekämen wir, glücklichsten Falls, in diesen Heldengedichten Gesetzesformeln im alten Versmaass anzustaunen. Heldengedichte horrendi carminis ohne alle Frage, die aber, so viel wir davon verstehen, dem herkömmlichen Begriff von einem Heldengedicht, gelinde gesagt, in der horrendesten Weise vor den Kopf stossen. Noch kühner und grossartiger wird die Entdeckung in den Ausgaben der römischen Geschichte dargelegt. In dieser wird[1]) auf eine „Epopöe" alten Styls aus Roms Urzeit hingewiesen, „die an Tiefe und Glanz der Phantasie Alles weit zurücklässt, was das spätere Rom hervorbrachte." „Mit L. Tarquinius Priscus" — so lässt sich die rückwärts gekehrte Prophetenkunde vernehmen — „beginnt ein grosses Gedicht, welches mit der Schlacht am Regillus endigt, und dieses Lied der Tarquinier ist noch in seiner prosaischen Gestalt (bei den Annalisten, Livius u. s. w.) unbeschreiblich dichterisch." Und eine solche in Annalistenprosa „aufgelöste" Fata Morgana von urrömischer Epopöe hätte die Phantasie eines Volkes geschaffen, dem der historische Flugdeuter von Romulus' urpoetischen 24 Auspicien-Adlern, dem Niebuhr selbst die poetische Phantasie abspricht? Diess wäre ein noch

1) I, 178 ff.

grösseres Wunder als die aus ihrer Prosa-Auflösung herauskristallisirte Epopöe. A. W. Schlegel, ein Wundergläubiger und Doctor Ecstaticus wie nur Einer — aus dieser Epopöe konnte sogar A. W. Schlegel sich keinen Vers machen, wie aus seiner Recension von Niebuhr's Röm. Gesch. erhellt.[1]) Schlegel zeigt sich so verstockt-ungläubig gegen diese Epopöe, dass er sich hinter die schon berührte Hypothese von Fabius', des ersten römischen Annalisten, Benutzung der vom Griechen Diokles erdichteten römischen Origines unangreifbar verschanzt. Einen gleich hartnäckigen Widerstand leistet W. Wachsmuth, der sich gegen Niebuhr's palimpsestische Römer-Epopöe wie ein Igel zusammenrollt, und die spitzesten Zweifelfragen wie Stacheln hervorkehrt.[2]) Am ausführlichsten entwickeln die zweite und dritte Ausgabe von Niebuhr's Römischer Geschichte die Mythe von der „Epopöe." Jene epischen Gesänge, „viel älter als Ennius", sollen im 4. Jahrh. (J. d. St.) geblüht haben. Hier werden u. A. auch römische Volksdichter entdeckt[3]), an die selbst Macchiavelli nicht gedacht, der doch in seinen Discorsi „sehr oft von Dingen redet, die gar nicht da gewesen sind".[4]) Wie aber in aller Welt konnte diese vorgeschichtliche Epopöe so spurlos verschwinden und in Verschollenheit gerathen, dass bei keinem alten Schriftsteller die entfernteste Ahnung von ihrer Existenz verlautet? Welcher Hexenmeister, welcher böse Zauberer hat diese Lieder, diese Gesänge, diese Epopöe, wie die Hexe den Ariel in die Eingeweide des knotigen Eichenstammes, in die knorrige Prosa der Annalisten verzaubert und verwunschen und eingekeilt, woraus sie erst der Zauberstab des deutschen Geschichtschreibers befreit und erlöst? Auch darüber erhalten wir, und von diesem selber, die erwünschtesten Aufschlüsse: Jener böse Hexenmeister war kein Andrer als Ennius, der „diese Lieder in Hexameter umformte" und sie dann „mit Erfolg unterdrückte".[5]) Wenn ein Geschichtschreiber schon urzeitliche Sagenpoesien erfinden will; so dichte er sie doch gleich lieber selbst, wie der treffliche Macaulay that in seinen 1862 (2. Aufl.) erschienenen, artigen Legenden aus Roms Urzeit, seinen Lays of Ancient Rome.

1) Heidelb. Jahrb. 1816. N. 53—57. S. 833 ff. — 2) Die ält. Gesch. des Röm. Staats 1819. S. 22 ff. — 3) R. Gesch. II, 652. 663. 671. 632. — 4) R. Gesch. I, 8. — 5) 3. Ausg. I. S. 272 ff. 585. II. S. 585.

Wo die Könige unter den Geschichtschreibern Luftschlösser bauen, haben die Kärrner zu thun! So schliesst ein Archivarius aus Saturnischen Rhythmen in Livius' Geschichte auf altepische Gedichte der Römer.[1]) So nimmt ein Literarhistoriker[2]), und ein Ursprungshistoriker[3]) gar zweierlei epische Dichtungen an: Plebejische und Patricische Heldengedichte aus der Zeit vor den punischen Kriegen.

Wie käme — müssen wir, unbeirrt von den Visionen der rückwärts gekehrten und manchmal verdrehten Propheten-Köpfe fragen — wie käme der wesentlich receptive, nicht poetisch productive Volksgeist, was diese selbst doch zugeben, — wie käme ein derartiger Volksgeist zu einem ursprünglichen Volksepos? Einer solchen Geistesart wird die Sagendichtung nicht an der Wiege gesungen. Jenem Kriegsbauernadel, jenem Amalgam von Ramnes, Tities und Luceres, hatte die Natur das Organ der Poesie versagt: ein reizbar sinniges, leicht erregliches Gemüth und die blühende, gestaltenholde Phantasie. Ausserdem ermangelte das Mischvolk auch noch der beiden Haupterfordernisse zu einem Nationalepos: des Stoffes und des Helden; eines poetischen Nationalstoffes nämlich und eines poetischen Nationalhelden. Denn jener rastlose Kleinkrieg mit Nachbarstämmen um Kriegsbeute und die Grundlage einer historischen Existenz, um Bodenbesitz, mag eine gute Schule der Abhärtung, der Kriegstüchtigkeit und der Entbehrungen abgeben; Stoff zu einem Epos können solche Krautackerkriege nimmermehr liefern. Zu einem derartigen Völkergedichte gehören grosse geschichtliche Gegensätze, grosse Zwecke, vor Allem eine grosse Nationalidee, ein Culturproblem von allgemeiner welthistorischer Bedeutung. Konnte dergleichen bei jenen engbegrenzten Raub- und Beutezügen wirken? bei jenen Feldmarkenkriegen der ersten Römerzeit? Erst die punischen Kriege nahmen einen grössern Charakter an, und mit ihnen trat das Römervolk eigentlich erst in die Weltgeschichte ein. Da fand sich denn auch gleich das Epos zu dem umfassenderen gehaltreicheren Stoffe, den bekanntlich der alte Ennius, der Halbgrieche, zu einem Heldengedichte, dem ersten in römischen Hexametern

1) Köpke in Seebode's N. Archiv d. Philol. Hannov. 1826. Jahrg. 1. 1. Heft. S. 50. — Kraus, Gesch. d. Röm. Lit. S. 67. — 3) Petersen, Origg. Hist. Rom. p. 4.

wählte, mit Scipio Africanus, seinem Gönner und Schutzherrn, als Helden. Welchen Geistes diese Epopöe seyn mochte, lässt sich begreifen. Der gottbegeisterte Dichter mag, wie der blinde Homeros, bettelnd von Ort zu Ort seine Nation und ihre Ruhmesthaten mit himmlisch erhabnen Rhapsodien feiern und ihre Helden zu unsterblichen Göttern singen: niemals aber wird aus dem Frohndienst, aus der Clientel und Gönnerschaft der Grossen ein freies, der Nation selbst aus Herz und Seele gesungenes Götterlied erschallen; niemals ein Musen-geweihter Dichtermund Gesangesbegeistrung aus den Schüsseln und Pokalen der Mächtigen schlürfen. Auch schöpft man Heldengedichte nicht so ohne Weiteres aus den unmittelbaren, ob noch so ruhm- und thatenvollen Strömungen der Tagesgeschichte ab. Der Fernenduft der Sage muss über jedem ächten Heldengedichte schweben. Der Mund des Volkes muss dem Sagenstoff erst seine Seele eingeathmet haben, bevor ihn der Hauch des Dichters zur Völkerleuchte flammt. Davon zu schweigen, dass nicht jeder grosse ruhmbeglänzte Geschichts- und Kriegsheld desshalb schon epopöenwürdig ist. Nur ein Solcher ist's, der seines Volkes Geist in sich verkörpert; nur Der ist's, in welchem das Volk, die Volkssubstanz und Masse, das Gemeinvolk selbst, *sein* Herz und Wesen erkennt, *sein* Heldenthum, *sein* Fleisch und Blut, den Sohn *seiner* Kraft und Lenden. Kann diess vom römischen Gemeinvolke gelten, dessen Seele von Hass und Erbitterung, der begründetsten, berechtigtesten Erbitterung, gegen den Herrscheradel seiner Patriciergeschlechter glühte und knirschte? Von dem römischen Gemeinvolke gelten, das von der Folter heimischer Peinigungen hinweg seine hochmüthigen, herzlosen, adeligen Blutsauger und Henkersknechte in das Blutbad hineinpeitschten, das ihr Wolfsgemüth in Kriegen vergoss, die ihre Raubsucht und Volksschlächter-Politik entzündet? Oder war's etwa nicht so? Tragen wir die Farben zu stark auf? Straft die Geschichte diese Pinselstriche Lügen und setzt sie ihre Dämpfer auf die Farben? Nun so nehme uns der grosse Schilderer der römischen Geschichte und eben so grosser Bewunderer der Staatskunst, der Grossthaten und „Tugenden“ dieser römischen Patricier, nehme uns Niebuhr den Pinsel aus der Hand und verschmelze und dämpfe die grellen, die harten Töne: „Aber“ — so mildert er seine Pinsel-

striche — „wenn wir uns lebhaft in jene Zeiten hineindenken, so wird sich doch ein Grauen in diese Bewunderung mischen: denn, verträglich und abgefunden mit diesen Tugenden herrschten von den ältesten Zeiten her die furchtbarsten Laster, unersättliche Herrschsucht, gewissenlose Verachtung des fremden Rechts, gefühllose Gleichgültigkeit gegen fremdes Leiden, Geiz als Raubsucht noch fremd war, und eine ständische Absonderung, aus der nicht allein gegen den Sklaven, oder den Fremden, sondern gegen den Mitbürger oft unmenschliche Verstockung entstand. Allen diesen Lastern bereiteten eben jene Tugenden den Weg zur Herrschaft, und gingen so selbst unter.“ [1])

Kann hier noch von einem epischen Heldengeist die Rede seyn, so lebte er in der Plebs, in dem Gemeinvolk, das solche Herrschaft durch heroischen Widerstand und Secessionen brach; das mit dem „heiligen Berg“, wie jene Riesen mit ausgerissenen Felsen, sich die Rechtsgleichheit erkämpfte; so war die Plebs, das Gemeinvolk, der Held einer Epopöe, die als Roms schönste, grosse Zeit gestrahlt, und die schliesslich wieder die von den „Geschlechtern“ gefachten Bürgerkriege mit der Freiheit in die tiefste Schmach und in Verbrechergräuel begruben. Nun erhob sich aus dem in einen ungeheuern Blutsumpf zusammengetrümmerten Freistaat die recht eigentliche Pöbelherrschaft in ihrer scheusslichsten Gestalt; die grauenvollste Pöbelanarchie, im Cäsarenthum incarnirt. Die Ochlokratie der Wahnsinnsherrschaft sass nun als tollgewordene Wölfin im goldenen Palast auf dem Kaiserthron, die aus dem zerfleischten Rom, aus den Eingeweiden von Senat und Volk, in Blutströmen die Milch wieder in sich hineintrank, womit sie deren Ahnenzwilling einst am Ruminalischen Feigenbaum genährt.

Des Ennius Heldengedicht besang nicht nur keinen Volkshelden in Scipio, es feierte in ihm ein Heldenthum, verherrlichte eine Geschichtsthat, die seinem Vaterland eine der schwersten Wunden schlug. Lassen wir auch hier eine Meisterhand unsere Farben dämpfen! „Sey es Scipio selbst“ — schreibt Herder [2]) — „der einem Karthago, das den Römern kaum mehr schaden kann,

1) R. G. I, 13. — 2) Ideen III. 232 ff. (Karlsr. 1820.)

das mit theurem Tribut selbst Hülfe von ihnen erfleht und ihnen, auf ihr Versprechen, jetzt Waffen, Schiffe, Zeughäuser und dreihundert vornehme Geiseln in die Hände liefert; sey es Scipio oder ein Gott, der ihm in solcher Lage den kalten, stolzen Antrag seiner Zerstörung als ein Senatusconsult mitbringt; es bleibt ein schwarzer, dämonischer Antrag"... „Mit Karthago fiel ein Staat, den die Römer nie zu ersetzen vermochten. Der Handel wich aus diesen Meeren und Seeräuber vertraten bald seine Stelle... Das kornreiche Afrika war unter römischen Kolonien nicht, was es unter Karthago so lange gewesen war; es ward eine Brodkammer des römischen Pöbels, ein Fanggarten wilder Thiere zu seiner Ergötzung und ein Magazin der Sklaven. Traurig liegen die Ufer und Ebenen des schönsten Landes noch jetzo da, denen die Römer zuerst ihre inländische Cultur raubten"... „Wohin sich von Karthago aus mein Blick wendet, siehet er Zerstörungen vor sich, denn allenthalben liessen diese Welteroberer gleiche Spuren... Wenn Paullus Aemilius siebenzig Epirotische Städte plündern und hundertfünfzigtausend Menschen als Sklaven verkaufen lässt, um nur sein Heer zu belohnen; wenn Metellus und Silanus Macedonien, Mummius Korinth, Sulla Athen und Delphi verwüsten und plündern, wie kaum Städte in der Welt geplündert sind; wenn dieser Ruin sich forthin auch auf die griechischen Inseln erstreckt und Rhodus, Cypern, Kreta kein besseres Schicksal haben als Griechenland hatte, nämlich eine Kasse des Tributs und ein Plünderungsort für die Triumphe der Römer zu werden; wenn der letzte König Macedoniens mit seinen Söhnen im Triumph aufgeführt, im elendesten Kerker verschmachtet und sein dem Tode entronnener Sohn als ein kunstreicher Drechsler und Schreiber fernerhin in Rom lebet; wenn die letzten Glimmer der Griechischen Freiheit, der ätolische und achäische Bund zerstört und endlich alles, alles zur römischen Provinz oder zum Schlachtfelde wird, auf welchem sich die plündernden, verwüstenden Heere der Triumvirs zuletzt selbst erschlagen — o Griechenland, welchen Ausgang gewähret dir deine Beschützerin, deine Schülerin, die Welt-Erzieherin Roma! . . .

„Von Griechenland aus segeln wir zur asiatischen und afrikanischen Küste. Klein-Asien, Syrien, Pontus, Armenien, Aegypten, waren die Königreiche, in welche sich die Römer bald als

Erben, bald als Vormünder, Schiedsrichter und Friedensstifter eindrängten, aus welchen sie aber auch zum Lohn ihrer Dienste das letzte Gift ihrer eignen Staatsverfassung geholt haben. Die grossen Kriegsthaten des asiatischen Scipio, des Manlius, Sulla, Lucull's, Pompejus sind jedermann bekannt; welcher letzte allein in Einem Triumph über funfzehn eroberte Königreiche, achthundert eingenommene Städte und tausend bezwungene Festungen triumphiren konnte. Das Gold und Silber, das er im Gepränge zeigte, betrug zwanzigtausend Talente: Die Einkünfte des Staats vermehrte er auf den dritten Theil, zwölftausend Talente, und sein ganzes Heer war so bereichert, dass der geringste Soldat von ihm über zweihundert Thaler Triumph-Geschenk erhalten konnte, ausser allem, was er schon als Beute mit sich führte; welch ein Räuber! Auf diesem Wege ging Crassus fort, der aus Jerusalem allein zehntausend Talente raubte, und wer fernerhin nach dem Orient zog, kam, wenn er wiederkam, mit Gold und Ueppigkeit beladen wieder. Dagegen, was haben die Römer den Morgenländern gegeben? Weder Gesetze noch Frieden, weder Einrichtung, noch Volk, noch Künste. Sie haben Länder verheert, Bibliotheken verbrannt, Altäre, Tempel, Städte verwüstet. Ein Theil der Alexandrinischen Bibliothek ging schon durch Julius Cäsar in Flammen unter und den grössten Theil der Pergamenischen hatte Antonius der Kleopatra geschenkt, damit einmal beide auf Einer Stelle untergehen könnten. So machen die Römer, die der Welt Licht bringen wollen, allenthalben zuerst verwüstende Nacht; Schätze von Gold und Kunstwerken werden erpresst: Welttheile und Aeonen alter Gedanken sinken in den Abgrund: die Charaktere der Völker stehen ausgelöscht da und die Provinzen unter einer Reihe der abscheulichsten Kaiser werden ausgesogen, beraubt, gemisshandelt.

„Fast noch bedauernder wende ich mich westwärts zu den verheerten Nationen in Spanien, Gallien und wohin weiter die Hände der Römer reichten. Dort waren die Länder, die sie unterjochten, meistens schon verblühete Blüthen; hier wurden durch sie noch unreife, aber volle Knospen in ihrem ersten Jugendwuchse so beschädigt, dass von manchen kaum noch ihre Stammesart und Gattung erkennbar geblieben. Spanien war, ehe die Römer hinkamen, ein wohlgebauetes, an den meisten Orten frucht-

bares, reiches und glückliches Land. Der Handel desselben war beträchtlich und auch die Cultur einiger Nationen nicht verachtenswerth, wie es nicht nur die Turdetanier am Bätis, die mit den Phöniciern und Karthagern am längsten bekannt waren, sondern auch die Celtiberier mitten im Lande beweisen. Das tapfre Numantia widerstand den Römern mehr, als irgend ein andrer Ort der Erde; zwanzig Jahre ertrug es den Krieg, schlug Ein römisches Heer nach dem andern und wehrte sich zuletzt gegen die ganze Kriegskunst des Scipio mit einer Tapferkeit, bei deren traurigem Ausgang jeden Leser schaudert. Und was suchten die Verwüster hier im innern Lande, bei Nationen, die sie nie gereizt, die kaum ihren Namen gehört hatten? Gold- und Silberbergwerke. Spanien war ihnen das, was den Spaniern jetzt Amerika seyn muss, ein Ort zum Raube. So plünderten Lucullus, Galba u. s. f. gegen Treu und Glauben; der Senat selbst macht zwei Friedensschlüsse ungültig, die seine bedrängten Feldherren mit den Numantinern geschlossen hatten. Grausam liefert er diesen die Feldherren selbst aus, wird aber auch an Edelmuth gegen die ausgelieferten Unglücklichen von ihnen überwunden. Und jetzt tritt Scipio mit aller Macht vor Numantia, schliesset sie ein, lässt vierhundert jungen Männern, den Einzigen, die dieser Unrecht leidenden Stadt zu Hülfe kommen wollen, den rechten Arm abhauen, hört auf die rührende Bitte nicht, da mitten im Hunger ein bedrängtes Volk sein Erbarmen und seine Gerechtigkeit anfleht; er vollführt den Untergang dieser Unglücklichen als ein wahrer Römer. Als ein wahrer Römer handelte Tiberius Gracchus, wenn er in dem einzigen Lande der Celtiberier dreihundert Städte, wären es auch nur Flecken und Schlösser gewesen, verwüstete. Daher der unauslöschliche Hass der Spanier gegen die Römer: daher die tapfern Thaten des Viriatus und des Sertorius, die beide auf unwürdige Art fielen und gewiss viele römische Feldherren an Klugheit und Kriegesmuth übertrafen: daher jene fast nie bezwungenen Bergvölker der Pyrenäen, die, den Römern zum Trotz, ihre Wildheit beibehielten, so lange sie konnten. Unglückliches Goldland Iberien, fast unbekannt bist du mit deiner Cultur und deinen Nationen ins Reich der Schatten gesunken, in welchem dich schon Homer unter dem Glanz der Abendsonne als ein Reich der Unterirdischen malet.“

Nachdem der herz- und geistvolle, völkerkundige Grossmaler seinen Zoll der Bewunderung vor dem kolossalen Staatsgeiste und den riesenhaften Unternehmungen der Römer entrichtet, fährt er (S. 266) also fort:

„Der Geist der Völkerfreiheit und Menschenfreundschaft war dieser Genius nicht; denn wenn man die ungeheure Mühe jener arbeitenden Menschen bedenkt, die diese Marmor- und Steinfelsen oft aus fernen Landen herbeischaffen und als überwundene Sklaven errichten mussten: wenn man die Kosten überschlägt, die solche Ungeheuer der Kunst vom Schweiss und Blut geplünderter, ausgesogner Provinzen erforderten, ja endlich, wenn wir den grausamen, stolzen und wilden Geschmack überlegen, den durch jene blutigen Fechterspiele, durch jene unmenschlichen Thierkämpfe, jene barbarischen Triumphaufzüge u. s. f. die meisten dieser Denkmale nährten; die Wollüste der Bäder und Paläste noch ungerechnet: so wird man glauben müssen, ein gegen das Menschengeschlecht feindseliger Dämon habe Rom gegründet, um allen Irdischen die Spuren seiner dämonischen übermenschlichen Herrlichkeit zu zeigen. Man lese über diesen Gegenstand des ältern Plinius und jedes edlen Römers eigne Klagen: man folge den Erpressungen und Kriegen nach, durch welche die Künste Etruriens, Griechenlands und Aegyptens nach Rom kamen: so wird man den Steinhaufen der römischen Pracht vielleicht als die höchste Summe menschlicher Gewalt und Grösse anstaunen, aber auch als eine Tyrannen- und Mördergrube des Menschengeschlechts verabscheuen lernen."

Mit der Bemerkung, wie theuer selbst die geistigen Vorzüge der Römer und ihre Verdienste um Beredsamkeit und Dichtkunst den Völkern zu stehen kamen; mit der Frage: „Waren diese schönen Früchte eines erpressten goldenen Alters solchen Aufwandes werth?" wendet sich unser grosser Gewährsmann zu der Wirkung, die ihr „Recht" ausübte:

„Mit dem römischen Rechte ist's nicht anders: denn wem ist unbekannt, welche Drangsale die Völker dadurch erlitten, wie manche menschlichere Einrichtung der verschiedensten Länder dadurch zerstört worden? Fremde Völker wurden nach Sitten gerichtet, die sie nicht kannten; sie wurden mit Lastern und ihren Strafen vertraut, von welchen sie nie gehört hatten; ja endlich

der ganze Gang dieser Gesetzgebung, der sich nur zur Verfassung Roms schickte, hat er nicht nach tausend Unterdrückungen den Charakter aller überwundenen Nationen so verlöscht, so verderbet, dass statt des eigenthümlichen Gepräges derselben, zuletzt allenthalben nur der römische Adler erscheint, der nach ausgehackten Augen und verzehrten Eingeweiden traurige Leichname von Provinzen mit schwachen Flügeln deckte. Auch die lateinische Sprache gewann nichts durch die überwundnen Völker und diese gewannen nichts durch jene. Sie ward verderbt und zuletzt ein romanisches Gemisch nicht nur in den Provinzen, sondern in Rom selbst. Die schönere griechische Sprache verlor auch durch sie ihre reine Schönheit und jene Mundarten so vieler Völker, die ihnen und uns weit nützlicher als eine verdorbene römische Sprache wären, gingen bis aufs kleinste Ueberbleibsel unter. Die christliche Religion endlich; so ausnehmend ich die Wohlthaten verehre, die sie dem Menschengeschlecht gebracht hat, so entfernt bin ich zu glauben, dass auch nur Ein Wegstein in Rom ursprünglich ihretwegen von Menschen erhoben worden Rom nahm die christliche Religion nicht anders auf, als es den Gottesdienst der Isis und jeden verworfnen Aberglauben der östlichen Welt aufnahm; ja es wäre Gottes unwürdig, sich einzubilden, dass die Vorsehung für ihr schönstes Werk, die Fortpflanzung der Wahrheit und Tugend, keine andern Werkzeuge gewusst habe, als die tyrannischen blutigen Hände der Römer. Die christliche Religion hob sich durch eigne Kräfte, wie durch eigne Kräfte das römische Reich wuchs, und wenn beide sich zuletzt gatteten: so gewann weder die Eine dadurch noch die Andere. Ein römisch-christlicher Bastard entsprang, von welchem manche wünschen, dass er nie entstanden wäre."

Die Culturbestimmung der Römer stempelt Herder mit strengen, aber treffenden Worten:

„Wir haben also auch der Meinung zu entsagen, als ob in der Fortsetzung der Zeitalter die Römer dazu gewesen seyen, um, wie in einem menschlichen Gemälde über den Griechen ein vollkommneres Glied in der Kette der Cultur zu bilden Also bliebe nichts übrig, als dass die Vorsehung den römischen Staat und die lateinische Sprache als eine Brücke aufgestellt habe, auf welcher von den Schätzen der Vorwelt auch Etwas zu

uns gelangen möchte. Die Brücke wäre die schlechteste, die gewählt werden konnte: denn eben ihre Errichtung hat uns das Meiste geraubet. Die Römer zerstörten und wurden zerstört; Zerstörer aber sind keine Erhalter der Welt."

Nun lenken wir in unser Geleis wieder ein mit Herder's gewichtiger Bemerkung: „Als eine Sklavin war die Scenische Muse bei den Römern eingeführt und sie ist bei ihnen immer auch eine Sklavin geblieben." Nicht aber blieb sie das in den Augen zweier verdienstvollen Schulmänner, A. G. Lange und G. Regel, die in zwei gediegenen und gelehrten Abhandlungen die entgegengesetzte Ansicht verfochten, und dem bis dahin gangbaren, durch Lessing angeregten und, wie wir gesehen, von Herder bestätigten, ungünstigen Urtheil über die römische Tragödie eine andere Richtung gaben. Beide Schriften, Lange's „Ehrenrettung der römischen Tragödie" [1]) und Regel's spätere Abhandlung [2]) näherten sich wieder, in Auffassung und Werthbestimmung der römischen Tragödie, der ars poetica des J. Scaliger und den Philologen und Kunstrichtern des 17. Jahrhunderts, dem D. Heinsius, Muretus und Dryden, in deren Schätzung die Tragödien des Seneca so hoch, wo nicht gar noch höher standen, als die der drei grossen griechischen Tragiker. Beide deutsche Schulgelehrten gehen zwar nicht ganz so weit in ihrer Bewunderung der römischen Tragödie wie die genannten Kritiker des 16. und 17. Jahrhunderts; immer aber so weit, dass uns diese Reformation des Lessing-Herderschen Urtheils aus einer Verkennung des römischen Genius hervorgegangen scheint. Lange will die römische Tragödie nicht etwa auf gleiche Linie mit der griechischen gestellt wissen; hält aber doch dafür, dass sie, im Vergleich mit der Tragödie anderer Nationen, eine hohe Bedeutung in Anspruch nehme. [3]) Dabei möchte dieser gelehrte Sachwalt die Tragödien des Seneca, die einzigen doch, die vollständig genug, um daraus ein kritisches Urtheil zu gewinnen, schier lieber nicht erhalten wünschen, weil die abschätzige Meinung über die römische Tragödie eben diese Trauerspiele des Seneca verschulden sollen. An welchen andern tragischen Schöpfungen der Römer aber, muss man fragen,

1) Vindiciae Trag. Rom. Leipz. 1822. 4. — 2) Diversa Vir. doctor. de re trag. Rom. judicia. Gott. 1834. 4. — 3) Vindic. p. 3.

lassen sich Lange's Vindiciae messen, als an Seneca's Trauerspielen, da von den römischen Tragikern aus der Zeit der Republik nur Trümmerstücke vorhanden, die durchaus keinen Maassstab an die Hand geben, und da über den Werth ihrer Tragödien nur die Urtheile römischer Schriftsteller vorliegen, auf deren ästhetische Kritik, besonders über Leistungen ihrer eigenen Literatur, kein gewiegter Schulmann schwören wird. Regel geht in seiner Anpreisung der römischen Tragödie noch über Lange hinaus, indem er [1]) die Ueberzeugung ausspricht, dass die Römer auch ohne griechische Vorbilder die Dichtkunst auf eine Höhe der Ausbildung gebracht hätten, die ihren Werken den Stempel eigener und ursprünglicher Trefflichkeit aufgedrückt hätte. Eine seltsame Argumentation, dem durchgängigen Charakter der römischen Literatur, und namentlich ihrer Dichtungen, gegenüber, die das Gegentheil auf allen Blättern verkünden. Eine negative Beweisführung lässt sich nicht so leicht in eine positive Schlussfolgerung umstülpen, wie es manchmal gelingt, Ertrunkene dadurch ins Leben zurückzuführen, dass man sie auf den Kopf stellt. Uns hat sich aus geschichtlichen Momenten der Mangel an ureigener Schöpferkraft bei den Römern, und zwar im Verhältnisse ihres ausserordentlichen Nachahmungs- und Aneignungstalentes, ergeben. Dieser Mangel giebt sich schon in ihrer abstracten, nicht symbolisch-plastischen Naturauffassung zu erkennen. Der römischen Poesie, ihrer tragischen insbesondere, fehlt die natursymbolische Gottesidee, die in den menschlichen Geschicken, als sühnende Vergeltungsidee, das sittliche Gleichgewicht der innern Weltordnung wieder herstellt. Daher ist die römische Tragik gott- und ideenlos. Eine solche Tragik kann sich nur in Conflicten gegenseitiger Ueberlistung und Ueberwältigung bewegen; die menschlichen Geschicke als eine Frage der Kriegstaktik entscheiden; kann nur eine Gladiator-Tragik seyn. Das etruskische Wesen, die trübe, düsterstrenge Gemüthsart verläugnet auch die römische Tragödie nicht. Dieselbe Geistesfarbe tragen die Vorstellungen vom Uebersinnlichen, trägt ursprünglich die Religion der Römer. Das Wort schon, Religio (lig-are), bezeichnet die „Gebundenheit“ eines in dumpf abstrusem Aberglauben

1) a. a. O. p. 8.

und geistverdüsterndem hetrurischen Formelwesen befangenen Gottheitsbegriffes. Formlose Gottheiten wie Vacuna (Ruhe), Angeronia (Sorge und Kummer), müssen als Fetische der dumpfesten Abstraction gelten. Ein Gläubiger, der den Getreidebrand (Robigo) anbetet, ist hirnverbrannter, als das von Melthau versengteste Getreide kornverbrannt ist. Die Griechen weihten Altäre der Furcht und dem Mitleid; die Römer dem Fieber und der Dea Cloacina, einer Aftergöttin, für deren Altardienst der Weihrauch von ganz Arabien nicht ausreicht. Ueberall der aufs Praktische, Nutzbare gerichtete Sinn, ein potenzirter Thiergeist. Die Götterkönigin Juno dachte sich der Römer nicht blos als Hebamme und Geburtshelferin, Lucina, er löste sie auch noch in Knochenleim und Gallert auf, und sülzte sie zu einer Juno ossipagina; zu einer Kalk- und Eiweiss-Göttin, welche die Knochen des Kindes bildet. Ja er quacksalberte die Himmelskönigin zu einer weissen Salbe, welche als Juno Unxia die Thürangeln bei den Heirathen einsalbte und als solche göttliche Ehren empfing. Man denke an Homer's von den köstlichsten Wohlgerüchen duftende, mit dem Gürtel der Anmuth geschmückte Götterkönigin auf dem Berg Ida — und diese Thürangel-Salbe! Denkt man aber an Homer's Götterwelt, dann weiss man wahrlich nicht, was man von A. W. Schlegel's Ansicht vom Glauben der Römer denken soll: „Der römische Glaube“, sagt er[1]), „und die darauf begründeten Gebräuche waren ernster, sittlicher, frommer, naturdurchschauender, magischer und geheimnissvoller, als wenigstens derjenige Theil der griechischen Religion, der ausserhalb der Mysterien gelehrt ward.“ Eine Göttin Unxia, eine Göttin Pommade freilich, kennt weder Homer, noch Hesiod, noch der hohe Olympos. „Naturdurchschauender“ — ein bischen Augensalbe von der Göttin Unxia hätte dem feinen Kennerblick des gelehrtesten und geschmackvollsten der deutschen Schöngeister wohl gethan. Seine Epitheta, womit er den „römischen Glauben“ ausstattet, „sittlicher, frommer, magischer und geheimnissvoller“, möchten, bis aufs „sittlicher“, mehr zu dem „römischen Glauben“ seines Bruders Friedrich, als zu dem der alten Römer passen.

Nur künstlich, nur gewaltsam, nur formell und äusserlich,

1) Vorl. II, 21.

nur vermöge ihrer ausserordentlichen, Alles verschlingenden Aneignungskraft, haben die Römer ihr angeborenes, etruskisch finsteres Naturell mit hellenischen Kunstformen übergleissen können. Sie mussten ihren angestammten Vorzügen, ihrem Tugendbegriff (virtus), worunter sie eine selbstgenügsam strenge, stolzherrische, entbehrungsnüchterne, durch Kriegszucht abgehärtete und zum Felddienst ausschliesslich gestählte Mannhaftigkeit verstanden — die Römer mussten erst ihrer von Natur stoischen, gegen Poesie, Kunst und Philosophie feindselig gestimmten Gemüthsart abtrünnig werden, — entarten mussten sie erst, in sittliche Fäulniss übergehen, um für hellenische Bildung, Kunst und Philosophie empfänglich zu werden. Cato Censorinus, der starre, bildungsfeindliche Griechenhasser, das ist der ächte Römer, der Urtypus eines Römers; eine gefestete Römerseele, die das leibhafte Ebenbild jenes ruhmvoll Schwieligen ist, jenes Reiterh—, den vor dem versammelten Senat der Schwadronenführer P. Servilius[1]) mit demselben Erfolg entblösste, wie der Redner Hyperides vor den Athenischen Richtern den Busen seiner Clientin, der schönen Phryne. Gleichwie bei der Mispel Reife und Fäulniss zusammenfällt; so musste der römische Charakter in Markfäule übergehen, um für Kunst und Poesie reif zu seyn. Daher scheinen uns, in Bezug auf letztere, und mehr noch in Bezug auf P h i l o s o p h i e, G. Regel's Einwendungen gegen Baden, Planck und Bernhardy, die den Mangel an philosophischem Talent, insbesondere an philosophischer Gedankentiefe und Dialektik bei den Römern, und namentlich die Wirkung dieses Mangels auf ihre Tragödie nachdrücklich hervorheben, sich in müssige und fehltreffende Widerlegungen zu verlieren. Jene philosophische Atmosphäre, in welcher allein, wie bereits ausgeführt worden, die Tragödie ihre Blüthenpracht entfaltet; jene speculative Geisteshülle, aus welcher das Drama der Hellenen seine köstliche Reife und ambrosische Fülle sog, ein solcher gedankenschwangrer Dunstkreis und Luftstrom umfloss die römische Tragödie nicht. Ohne Wurzel, ohne Gedanken-Aether, der um die Wipfel spiele, glich sie einem kahlen Blätterbaum, mit allerlei falschem Sentenzenschmuck und rhetorischen Würsten, wie mit Kletterpreisen, behängt und beladen, zu dem die tragirende Declamation mit

1) Plin. H. N. VII, 24.

Armen und Beinen sich emporschraubt. Die beiden mit der Sittenverderbniss um sich greifenden Lieblings-Philosophen der vornehmen Römer, die Philosophie des Zenon und Epikur, waren eher dazu angethan, der tragischen Poesie den Rest zu gehen, als ihr aufzuhelfen: die stoische Philosophie verhärtet grundsätzlich das Menschengemüth gegen Körper- und Seelenleiden, Prüfungen und Göttergeschick. Die Helden, zu welchen das stoische Standhaftigkeitsprincip die Charaktere aufspreizt und zu einer Art von erhabenen Stockfischen ausdörrt, sind für die tragische Poesie gerade so brauchbar wie diese. Mit Epikur's Lustlehre, für welche die Tugend nur als Mittel zur Glückseligkeit allenfalls Werth hat, wogegen die wahre Philosophie, wie die Ethik des Aristoteles und Platon, in der Tugend und Weisheit an sich die höchste Glückseligkeit erkennt, — mit Epikur's Hedonik mag sich die Tragödie der „Entladungs"-Katharsis trefflich abfinden: für die des Sophokles, Aeschylos, Shakspeare und Schiller, deren tragisches Genie nur für die keusche, göttliche Glückseligkeits-Hedone des Aristoteles sich entflammen und begeistern kann, ist die Epikuräische Lustlehre ein Scheuel und Gräuel.

Können wir uns demnach von den Ausführungen der beiden werthvollen und gründlichen Schulschriften nicht überzeugt erklären, noch auch der Ansicht Welcker's [1]), bei aller Deferenz vor der philologisch-kritischen Autorität des grossen Gelehrten, in allen Stücken beipflichten: so muss es uns um so mehr Wunder nehmen, wie die trefflichen Anwälte der römischen Tragödie einen Vorzug derselben, den einzigen vielleicht den sie aufweist, haben übersehen mögen. Der Vorzug, der in gewissem Betracht als ein Fortschrittsmoment, selbst der hellenischen Tragödie gegenüber, zu bezeichnen wäre, entspringt aus dem Charakter gerade, der Geistesart der Römer, die einer idealpoetischen Gestaltung am meisten zu widerstreben scheint; aus der diesem Volke eigenthümlichen mannhaften Grundstimmung, die in das tragische Pathos ein sprödes Korn gleichsam pflanzte, eine straffe Faser männlicher Thatkraft und Willensstärke, welche die heroische, unter dem Druck von gottverhängter Schuldbüssung ächzende Leidenstragik der Griechen ausschloss. Durch dieses strengflüssige Ele-

1) Gr. Trag. 1350 ff.

ment kam in die überwiegend passive, und schon bei Sophokles im heroischen Schmerzensausdruck, selbst der thatkräftigsten tragischen Helden, eines Ajas, Herakles, schmelzenden Affect eine männliche Spannkraft, die, an Stelle der hellenischen kunstidealen Schmerzensschönheit und Schmerzensverklärung auf dem höchsten Gipfel der Seelenpein, eine Wirkung widersetzlichen, aus dem Bewusstseyn eigener Willensstärke quellenden Schauers in die Rührung mischt. Was der tragische Affect an Rührung und Mitleid erregender Kraft einbüsst, wächst dem Activen, dem Charakter-Momente zu: eine Stärkung freilich, die das Wesen des Tragischen zu erschüttern droht, jedoch nur dann, wenn der Charakter mit Bewusstseyn und Absicht zu solcher Tragkraft des Seelenschmerzes sich aufspannt. Setzt er, in ungebrochener tragischer Stimmung, die ihm eingeborene Seelenstärke, als reinen Gemüthsaffect, ohne die leiseste Wirkungsbetonung, dem Andrang der auf ihn hereinbrechenden Leidensgewalt entgegen, so vermindert diese mit dem vollen Ausdruck heisser Seelenbedrängniss sich kundgebende Widerstandskraft die tragische Wirkung so wenig, dass sie vielmehr selbe in dem Maasse erhöhen kann, als der Widerstand, wie das Erz im Schmelzofen mit Glühhitze, sich mit Leidensgluth sättigt. Wenn Hagen mit seinem Eisenschilde sich durch die stürmende Fluth rudert, thut dies etwa dem drangvoll heissen Kampf und Mühsal des Helden Abbruch? Das eiserne Ruder ist im Gegentheil, wie der Gradmesser der Stromgewalt, so der Stärkemesser von des Recken mühseligem Arbeitskampfe und seiner Heldennoth. Die römische Tragödie, die als Seneca-Tragödie vorliegt, sündigt freilich gegen das active Pathos bis zum schnödesten Missbrauch durch Ueberladung aus absichtlicher Wirkungssucht und mit dem ganzen Kraftaufwand einer rhetorischen Athletik. Auch bringen wir das Ergänzungsmoment zur attischen Leidenstragik nicht der römischen Tragödie in Rechnung. Auf ihr ruht der unlösbare Fluch, der dem Römerthum überhaupt anhaftet, der Fluch einer maasslosen Actionssucht, einer ausschweifenden Kraftverschwendung, der Tod aller Idealität, aller poetischen Gestaltung, des Tragischen insbesondere, das eben auf ein Ausschwanken der heftigsten Seelenstürme in eine trostvolle Beruhigung abzielt, in eine Harmonie, deren Rhythmus diese Stürme selbst wie eine Geistermusik wiegt. Demohnerachtet darf jenes

in der römischen Tragödie hinzugetretene männliche Wirkungsmoment nicht verkannt wreden; entwickelt sich auch dasselbe erst im germanischen Drama zum keimkräftigen Fortschrittsmomente, gegenüber dem Druck und Schwergewicht des Dulderpathos in der hellenischen Tragik.

Bemerkenswerth scheint uns eine Stelle bei Cicero.[1]) Er spricht von den Pantomimen und fügt hinzu: „Allem Handeln wohnt eine gewisse Naturkraft ein. Wesshalb denn auch von der Wirkung solcher Thatkraft die Unerfahrnen, die Menge, die Barbaren vorzugsweise ergriffen werden. Denn blosse Worte vermögen nur den zu treffen, den ein gemeinsames Band der Sprache mit dem Redenden verknüpft. Eindringliche Sprüche gehen erfolglos an der Seele nicht scharf auffassender Hörer vorüber. Handlung aber, die an sich schon eine Seelenbewegung zur Schau giebt, ergreift Jedermann, reisst Alle mit sich fort.“ (In iis omnibus, quae sunt actionis, inest quaedam vis a natura data. Quare etiam hac imperiti, hac vulgus, hac denique maxime barbari commoventur. Verba enim neminem commovent, nisi eum, qui ejusdem linguae societate conjunctus est, sententiaeque acutae non acutorum hominum sensus praetervolant: actio, quae per se motum animi fert, omnes movet). Die Tragödien des Seneca werden uns Gelegenheit geben, die scenischen Vortheile solcher actionellen Affecte, aber auch die poetischen Nachtheile solcher Pathosbehandlung zu würdigen, und nebenbei zu gewahren, wie dieser männliche Ton im tragischen Schmerzensausdruck, namentlich der Frauen, ja bei diesen stärker und entschiedener als bei den männlichen Helden, auf Erregung und Entfesselung von Leidenschaften ausgeht, die das attische Drama zu schildern und zu wecken vermied, oder doch in das Helldunkel seiner vorzugsweise auf Furcht und Mitleid abzweckenden Leidenstragik zurückweichen liess und harmonisch abdämpfte; während die römische Tragödie die Leidenschaften mit enkaustischen Farben malt, ihnen eine Färbung einglüht, die selbst das Pathos des Euripides aufzubieten scheute; die thatkräftigen, unternehmenden Leidenschaften zu herrschenden macht. Die des Hasses, des Zornmuthes, der Rache, die Leidenschaften der splendida

1) de Orat. III, 59.

mascula bilis, die auch die Grundfarbe des Pathos der modernen Tragik bleibt, mit dem wichtigen Unterschiede, dass die germanische, die Shakspeare-Tragödie, das Pathos, unbeschadet jenes römisch-activen Elementes, im Geist und Styl der Griechen, die romanische Tragödie, die der Franzosen und Italiener insbesondere, durchaus in der Manier des Seneca behandelt.

Horatius glaubt, in seiner Nation die tragische Anlage zu finden:

— „spät lenkte der Römer auf griechische Werke den Scharfsinn,
Und nach den punischen Kriegen beruhiget, forscht' er zuerst, was
Sophokles doch und Thespis und Aeschylus Nützliches brächten.
Bald auch sucht' er, in Latiums Sprache sie würdig zu kleiden,
Und er gefiel sich selbst, von Natur hochstrebend und feurig.
Denn es erhebt ihn tragischer Schwung, und er waget mit Glücke.“ [1])

Das natura sublimis et acer kann man dem Horaz immerhin zugestehen, ohne daraus das tragicum spirat satis mit ihm zu folgern. Ersteres dürfte sogar geeignet seyn, das tragicum so zu überwuchern, dass es dem sublimen, hochrankenden Schlingkraut erliegt. Zudem stellt Horaz sein Zeugniss keinem Vollblut-Römer aus; denn nahezu sämmtliche Dichter römischer Tragödien vor Horaz waren Griechen, jedenfalls keine gebornen Römer. Stammte doch selbst Seneca aus Spanien. Die Römer hatten also schon damals keine ursprüngliche Tragödie, wo sie noch nicht „die Tragiker der Weltgeschichte“, noch nicht „die eiserne Nothwendigkeit der Völker“ waren. Darin konnte mithin auch nicht der Grund liegen, dass sie keine Tragödie hervorbrachten, weil sie selbst die schrecklichste mit Königen und Völkern spielten, und mit dem zermalmenden Fusstritt des Schicksals durch die Weltgeschichte schritten, wie A. W. Schlegel geistreicher als zutreffend bemerkt.[2]) Vielleicht wäre es richtiger zu sagen: Die Römer wurden darum die Tragiker der Weltgeschichte, die eiserne Nothwendigkeit der Völker, weil sie kein Genie und keinen Beruf zur Tragödie hatten; weil die Barbarei der Eroberungssucht und Völkerknechtung ein Reich der Finsterniss gründet, im Gegensatz zu dem schöpferischen Lichtreich der gestaltenden Poesie. Der Geist der Tragödie schliesst den Römergeist eben aus, wie die Freiheitsidee den völkerfeindlichen Soldatengeist ausschliesst. Die Tragödie kämpft den weltgeschichtlichen Vernichtungskampf

1) Ep. II, 1. v. 155ff. — 2) Vorles. II, 22.

mit diesem Geiste; jenen Kampf, den die beiden Principien der Parsenlehre um die Weltherrschaft ausfechten, Ormuzd und Ahriman. Einen Weltkampf, der mit Vernichtung des Herrn der Finsterniss, des Ahriman, und mit dem Siege des Lichtes und der Freiheit enden wird. Denn Licht und Freiheit sind Eins. Das Licht erneut ewig den Schöpfungsact, Formen und Gestalten offenbarend in ihrem wahren Seyn und Wesen. Und wie Gottes Werderuf das Licht gebar; so ist das Licht das erscheinende Gotteswort, das die Welt, die äussere und innere, ins Daseyn ruft: Er spricht, und sie steht da. Dessgleichen das Licht der Völker, die Freiheit, der leuchtende Aether, worin allein sie sehen und erkennen; Wahrheit von der Lüge, das Gute vom Bösen unterscheiden, Natur und Gott von Angesicht zu Angesicht schauen. Philosophie, Gottesoffenbarung, als Geist und selbstbewusster Gedanke; Religion, Gottesoffenbarung, als Harmonie der Wesen und der Seelen, als Liebe; Kunst, in ihrer höchsten Erscheinung, tragische Kunst: diese beiden Offenbarungsweisen in Eins, als Geist und Liebe zumal. Ohne solche Philosophie und Religion giebt es keine Tragödie, keine tragische Kunst. Sie sind die Vorläuterungsstufen zu der Tragödie der Gottesschau im Lichte der Freiheit, das zugleich die Sonne der Wahrheit. Die reine Philosophie, die reine Religion und die hohe Tragödie, sie bilden eine Dreieinigkeit in dem Einigen Gotte der Freiheit. Ein Volk, das keine Philosophie der reinen Gotteserkenntniss, das keine Religion der seelenbildenden Harmonie und seelenvereinigenden Liebe aus seinem Innersten herausstrahlt — Völker solchen Schlages können auch keine Tragödie, als nur eine todtgeborene, zur Welt bringen. Aus diesem, und einzig und allein aus diesem Grunde hatten die Römer keine Tragödie und konnten keine haben; denn sie hatten keine, aus ihnen selbst hervorgegangene Philosophie; die Philosophie einer aus dem Gedankenprocesse entwickelten und mit ihm identischen Gotterkenntniss; hatten keine Religion der Versöhnung, Läuterung und Harmonie, Seelen verbindend, umschlingend — ein anderes li-gare, als das, wovon die Römer das Wort „Religio“ ableiten, und worauf sie auch ihre Religion, als finstern Staatsgeist, gründen: ligare, im Sinne von „Binden“ niedergeworfener Völker, und deren Anketten und Fesseln an ihre Herrschaft, ihren Despotismus. Das Römervolk war ein Volk der Finsterniss, nicht

nicht der Erleuchtung; das Volk der Knechtung und Herrschsucht kein Vorvolk der Menschenfreiheit und Völkerbefreiung, kein Prometheus-Volk, wie die Sieger bei Marathon. Und darum konnte auch nur aus jener, im germanischen Geiste mit der höchsten Leuchtkraft sich offenbarenden Dreifaltigkeit von Philosophie, Religion und tragischer Kunst, das Drama in seiner Herrlichkeit, das Shakspeare-Drama, hervortreten.

Die Römer hatten den historischen Beruf eines Uebergangsvolkes zwischen den Hellenen und Germanen. Sie sollten die Pioniere, die Pontifices, die „Brückenschlager", auch in Hinsicht auf die dramatische Kunst, seyn, und die Verbindungswege und fliegenden Brücken zwischen dem Drama der Hellenen und dem der Germanen herstellen. Wie nun jedes Missionsvolk, wissentlich oder nicht, sein Scherflein zur Verwirklichung der grossen weltgeschichtlichen Idee, der Culturentwickelung, beiträgt: so pflanzten auch die Römer, ihres Theils, Keime zu neuen Gestaltungsformen in das Drama, die sie selbst nicht zu befruchten und zu entwickeln vermochten. Ein solcher Keim war, nächst dem von uns angedeuteten theatralischen Momente in der Behandlung des tragischen Pathos, der Versuch, den Horaz in seiner Epistel über die „Dichtkunst" [1]) rühmend hervorhebt.

Deren geringstes Verdienst es nicht war, ganz kühn von der Griechen
Spur abzugehn und die Thaten der heimischen Welt zu besingen.
Sey's nun dass Prätextaten sie spieleten oder Togaten.

Nil intentatum nostri liquere poetae:
Nec minimum meruere decus, vestigia graeca
Ausi deserere et celebrare domestica facta,
Vel qui Praetextas vel qui docuere Togatas.

Dramatische Stoffe aus der heimischen Geschichte gewählt, das historische Drama geschaffen zu haben, wäre allerdings ein grosses Verdienst, müssten nicht die Griechen auch hierin als Vorgänger gelten. Des Phrynichos Phönissen, Einnahme von Milet; des Aeschylos Persertrilogie, was waren sie anders als zeitgeschichtliche, vaterländisch-historische Tragödien? Von allen diesen heimischen Tragödien, welche die Römer, zum Unterschiede von den Crepidatae, von den nach griechischen My-

1) A. P. v. 285 ff.

thenstoffen gedichteten Tragödien, Praetextae, d. h. im purpurbesetzten römischen Staatskleide gespielte Dramen aus der römischen Geschichte nannten, hat sich nur eine einzige, die dem Seneca beigelegte Octavia, erhalten. Eine nähere Prüfung wird sie uns als seine schwächste kennen lehren. So verdienstvoll der Paullus Aemilius des Pacuvius, der Brutus und Decius des Attius, der Cato und Nero des Advocaten Curiatus Maternus seyn mochten: so überzeugt sind wir, dass nur ein Einziger von allen Dichtern ächte Praetextas schrieb; ein Einziger der berufene Tragiker der domestica facta der Römer war, ihre Helden zu poetischen Charakteren adelte, und den Stoffen aus der Römischen Geschichte die tragische Weihe gab: Dieser Einzige ist der Dichter von Coriolan, Julius Cäsar und Antonius und Cleopatra.

Was die äussere Form der römischen Tragödie und des römischen Theaters anbelangt, unterscheiden sich beide von dem Bau der griechischen Tragödie und des griechischen Theaters — erstere, die römische Tragödie, nur durch kunstentblösste Nüchternheit; das römische Theatergebäude durch einen verschwenderischen Prunk, der die Scheidewand niederbricht, welche die scenischen Spiele von den Thierkampfspielen, des Theaters von dem Amphitheater trennt. Das Gespräch zwischen den handelnden Personen der Tragödie bewegt sich im Versmaass des Senarius, eines Sechsfüsslers, der aber nicht, wie der griechische Trimeter, nach dem melodisch zwischen Quantität und Accenten schwebenden Rhythmus sich gliedert, sondern, haften geblieben im Saturnischen Vers, die Würde des Sylbengehaltes zur blossen Betonung verdünnt und zuspitzt. Ausnahmsweise wird der tragische Senar von lyrischen, ziemlich dürftigen und kunstlosen Maassen unterbrochen. Der Chor, der seinen Standort auf der Bühne, nicht in der zu Sitzen für die Staatsbehörden umgewandelten Orchestra, nahm, erscheint, bei Seneca mindestens, auf die Rolle von Statisten herabgesunken, die in den Zwischenacten ihr geographisch-mythologisches Pensum zur Flöte hersagten, welches in der Regel zu der Handlung und dem Schicksale der Personen passt, wie die Geographie in die Tragödie. Es ist die Chorform der italienischen Operntexte; aber lange nicht so lyrisch bewegt und mit dem Texte verschwistert, wie z. B. der Chor bei Metastasio. Wie hätte auch der Chor in der römischen Tragödie die

Volkspersönlichkeit zur vollen Geltung bringen mögen, die von dem römischen Familienadel in der Plebs verachtet und entwürdigt, wie letztere von den Cäsaren wieder nur als Meute zur Adelshetze und Klopfjagd gefüttert ward!

Tacitus nimmt drei Entwickelungsstufen des römischen Theaters an.[1]) Die erste bezeichnet er als das Stadium, wo Volk und Behörden in einem zeitweiligen Holzbau stehend zuschauten. Versuche, Sitzplätze zu errichten, wurden durch Senatsbeschluss (6. Jahrh. d. St.) als sittenschädlich verboten.[2]) In der zweiten Periode bestand ein Holzbau mit hölzernen Sitzen, beide nur zeitweilig: Subitariis gradibus et scena in tempus structa.[3]) In einem solchen Theater liess L. Mummius, zur Feier seines Triumphes nach Beendigung des griechischen Krieges, griechische Dramen von griechischen Schauspielern aufführen.[4]) Die dritte Stufe setzt Tacitus in die Zeit, wo Rom das erste stehende, 699 d. St. von Pomp. Magn. erbaute steinerne Theater (mansuram Theatri sedem) erhielt. Halbkreisförmig erhöhte Sitze existirten zur Zeit des Plautus (530—570 d. St.) noch nicht. Hindeutungen darauf in den Prologen verweisen diese eben, als spätere Producte, in die zweite Periode. Zu Terentius' Zeit (588—594 d. St.) war es Sitte, sich die Sessel von Sklaven ins Theater nachtragen zu lassen. Auf Antrag des ält. Scipio wurde durch die Aedilen Attilius Serranus und L. Scribonius eine Trennung der Plätze für Senat und Volk vorgenommen, nachdem Senat und Volk 558 Jahre lang gemischt den Spielen zugeschaut hatten. Bei den von genannten curulischen Aedilen zuerst als Bühnenspiele gegebenen Megalensien (588 d. St.) sah der Senat, zum erstenmal vom Volke abgesondert, zu. Livius berichtet[5]), dass die Neuerung zu mancherlei Reden Anlass gab: „Man habe der Würde des Gesammtvolkes genommen, was man der Hoheit der Rathsherrn zugelegt habe. Was denn auf einmal geschehen sey, dass die Rathsherren den Bürgerstand nicht länger im Schauplatze mit sich vermischen lassen wollten; dass der Reiche vor dem armen Nebensitzer Ekel bekommen?“ . . .

1) Ann. XIV, 20. — 2) Liv. XXIV. c. 18. Vell. P. I, 153. Val. M. II, 4, 2. — 3) Tacit. a. a. O. — 4) Das. c. 21. — 5) XXXIII, 54.

Zu diesem exclusiven Sitzraum wurde die Orchestra dem Senate (566 d. St.) als eigenem Stande eingeräumt.[1]) Locus senatorius heisst er bei Cicero.[2]) Die Senatsmitglieder sassen darin auf hölzernen Bänken. Der Prätor hatte einen erhöhten Sitz. Caligula gab zuerst Erlaubniss, diese Bänke mit Kissen zu belegen.[3]) Im Jahre 686 wurden auch dem Ritterstande, auf Antrag des Volkstribun Roscius Otho (lex Roscia; Roscia theatralis), als besondere Sitzplätze, die der Orchestra zunächst liegenden Sitzreihen angewiesen.[4]) Darüber kam es zu einem förmlichen Aufruhr im Theater zwischen Volk und Ritterschaft, den Cicero, damals Consul, durch seine Beredsamkeit stillte.[5]) Ritter, die ihre Zahlungen einstellten, bankrotte Ritter (decoctores), mussten im Theater abgesondert sitzen.[6]) Unter Kaiser Augustus erhielten auch die Soldaten einen vom Volke abgesonderten Schauplatz. So degradirten Adel, Ritter und Fürsten das römische Gemeinvolk bis zum Auswurf, bis zur Pariakaste, von der sich die höhern Stände und die Soldaten ferne halten sollten. Die obersten Sitzreihen im Zuschauerraum (letzten Rang) nahmen die Frauen ein. Als Ehrenplatz wurde auch der Raum vor den untersten Sitzreihen rings um die Orchestra herum (Podium) betrachtet, wo die fremden Gesandten, vornehme Gäste u. dgl. Platz nahmen. Dieser Sitzraum war so breit, dass etliche Reihen Sessel hintereinander darin stehen konnten.[7])

Die Construction des Zuschauerraums (Cavea) stimmte mit der des griechischen Theaters (*κοῖλον*) überein. Der Schauplatz (Cavea) bestand, wie dort, aus halbkreisförmig umherlaufenden Sitzreihen, concentrisch getheilt durch breite Gänge (praecinctiones, *διαζώματα*); keilförmig durch herablaufende Treppen geschieden (cunei, *κρεπίδες*).

Das römische Logeion, Pulpitum, der Sprechort der Schauspieler, war niedriger, als im attischen Theater. Die Scene, ursprünglich ein gewölbtes Laubdach, blieb lange Zeit einfach und schmucklos. Erst Claudius Pulcher schmückte die Scene mit Gemälden.[8]) Antonius und L. Muraena liessen sie ganz mit

1) Vitr. V, 6. Suet. Oct. 44. — 2) Cluent. 47. — 3) Dio Cass. LIX, 7. — 4) Das. XXXVI, 20. — 5) Plut. Cic. 13. Cic. Attic. II, 1. — 6) Cic. Phil. II, 18. — 7) Suet. Ner. 12. Juv. II, v. 146. — 8) Valer. M. II, 6.

Silber, Petrejus (Catilina's Besieger) mit Gold, Q. Catulus mit Elfenbein überziehen.[1]) Die Verschwendung erscheint um so thörichter, als ein solches Theater kaum einen Monat stehen blieb. Sämmtliche genannte Theater-Ausschmücker übertraf der Aedil Aemil. Scaurus (694 d. St.) an Prachtverschwendung. Er brachte auf der Scene drei Stockwerke von Säulenreihen (episcenia) übereinander an, die untern von Marmor, die mittlern von Glas, dem kostbarsten Material in jener Zeit; die oberste Reihe bestand aus vergoldeten Holzsäulen. Im Ganzen 360 Säulen, in deren Zwischenräumen 3000 Statuen prangten. Die Cavea fasste 80,000 Sitze, um die Hälfte mehr als das spätere Amphitheater des Pompejus (697 d. St.). Dieser mit unermesslichem Luxus an Gemälden, Purpurdecken, u. s. w. ausgeschmückte hölzerne Koloss, das grösste Pracht-Monstrum aller Theatergebäude, wurde von den erbitterten Sklaven des Erbauers, des genannten Aedilen Aemilius Scaurus, in Brand gesteckt. Den Schaden schätzt Plinius[2]) auf hundert Millionen Sesterzien (5,000,000 Thaler).

Das nächstmerkwürdigste römische Schauspielhaus war das Theater, das Scribonius Curio zur Leichenfeier seines Vaters errichten liess (702 d. St.). Der Holzbau bestand aus zwei in der Tangente sich berührenden Halbkreisen, so dass die Zuschauer auf den Sitzreihen des einen Halbkreises denen des andern den Rücken zukehrten. Jeder dieser Zuschauer-Halbkreise hatte Vormittags eine Scene vor sich, auf welcher Dramen gespielt wurden. Hierauf wurden, ohne dass die Zuschauer ihre Plätze verliessen durch eine Maschine beide Halbkreise umgedreht, dergestalt, dass sie, mit den Endpunkten ihrer Schenkel zusammentreffend, ein Amphitheater bildeten, wo nun ein Kampfspiel in der eingeschlossenen Arena zur Schau kam.[3]) Eine treffliche Vorrichtung, um in dem Zuschauer das Verlangen nach Kampfspielen durch die von den dramatischen Spielen hingehaltene Ungeduld bis zur Verwünschung solcher Spiele und bis zum Widerwillen gegen dieselben auszubilden. Kein Wunder, dass die Dichter alsbald vor „leeren Bänken“ spielten, worüber wir den Terentius, im Prolog zur Hecyra, werden bitter klagen hören.

1) Plin. H. N. XXXIII, 16. — 2) Das. XXXVI, 15. — 3) Das. XXIV, 8.

Vorläufig führen wir Horazens darauf bezügliche sarkastische Glossen[1]) an:

„Selbst kühn wagende Dichter verscheucht und schreckt es zurück oft,
Dass die Geringern an Werth und Verdienst, vorwiegend der Zahl nach,
Ohne Geschmack und Sinn, und immer bereit mit den Fäusten,
Zeiget der Ritter sich anders gesinnt, oft mitten im Stücke
Bären verlangen und Kämpfer, die freudig begrüsset der Pöbel.“

Si discordet eques, media inter carmina poscunt
Aut ursum aut pugiles: his nam plebecula gaudet . . .

G. Regel[2]) steift sich auf diesen bessern Geschmack der Ritter, und will darin einen Beleg zu Gunsten der in Rom unter den gebildeten Ständen herrschenden Vorliebe für das Drama finden. Der hinkende Bote folgt aber gleich hinterher:

„Doch von dem Ohre des Ritters sogar wegzog der Genuss sich
Hin zu dem unstät schweifenden Blick und zu eiteler Schaulust.
Oft vier Stunden, und länger sogar bleibt unten der Vorhang,
Während vorbeifliehn Reitergeschwader und Schaaren des Fussvolks;
Fesselbeladene Könige dann schleppt hin der Triumphzug,
Kutschen, Karossen in raschem Gedräng, Streitwagen und Schiffe;
Elfenbein glänzt herrlich im Zuge, ein ganzes Corinthus.
Wäre Democritus noch auf Erden, so würde er lachen,
Wenn dort Pantherkameel, Elephanten von glänzender Weisse
Zögen den staunenden Blick auf sich der versammelten Menge;
Mehr noch würd' er betrachten das Volk, als Mimen und Spiele,
Weil es ihm reicheren Stoff darböte zum Lachen und Denken,
Aber der Dichter erzählt, so müsste er denken, dem tauben
Esel ein Mährlein vor. Denn welche gewaltige Stimme
Kann das Geräusch durchdringen, das schallet in unsern Theatern?
Wie, wenn tuskische Meerfluth brüllt und der rauhe Garganus,
Schauet mit tobendem Lärm man dort Kunstwerke und Pomp an
Sammt ausländischem Prunk, und sobald sich, in diesen gekleidet,
Glanzvoll zeiget der Spieler, so klatschet die Recht' in die Linke.
Sagte er schon etwas? Nein, nichts! Was finden sie schön denn?
Wolle, die Purpurfarbe erhielt durch Beizen Tarentums . . .

Endlich führte Pompejus M. sein grosses bleibendes Theater in Stein auf (697 d. St.), nach dem Vorbilde des Theaters zu Mitylene, das er im Mithridatischen Kriege hatte kennen lernen.[3])

1) Ep. II, 1. v. 185 ff. — 2) a. a. O. 56 ff. Lange, Vind. 30. — 3) Tacit. Ann. XIV, 20.

Von den pomphaften Spielen, womit es eingerichtet wurde, berichtet Cicero.[1]) Es fasste 40,000 Zuschauer. Um einem Senatsbefehl zur Niederreissung des Theaters vorzubeugen, liess Pompejus darin einen Tempel der Venus victrix errichten. Dem Tertullian zu folge[2]), hätte Pompejus den Tempel in sein Theater hineinbauen lassen, aus Scheu vor dem Vorwurf der Nachwelt, dass er diese feste Burg aller Schändlichkeiten aufgeführt (cum illam arcem omnium turpitudinum exstruxisset). Der Tempel sollte das ruchlose Bauwerk beschönigen, meint der Kirchenvater, der im Uebrigen der Grösse des Erbauers die Ehre giebt: „Pompejus der Grosse, der nur kleiner als sein Theater war" (Pompejus Magnus solo theatro suo minor).

Catulus war der Erste, welcher die Bedeckung des Theaters gegen die Witterung einführte (velorum obductiones)[3]) und purpurne Decken dazu verwandte.[4]) Nero liess sich einen solchen Teppich mit Gold schmücken und in der Mitte in gestickter Arbeit sein Bild anbringen.[5]) Diese Theaterdecke war über die ganze Cavea und Orchestra hingespannt, so dass der Zuschauerraum überschattet blieb.[6]) Gegen die Sonnenhitze brachte Lentulus Spinther leinene (aus feinem spanischen Flachs gewebte) Segeldecken an, corbasina vela, die Lucretius beschreibt.[7]) Mit phönicischem Purpur schmückte zuerst Scaurus die Bühne aus.[8]) Derselbe führte auch goldgeschmückte Kleider ein, vestes Attalicae.[9]) In der Klytämnestra erschienen 600 Maulesel: das stärkste Theaterpersonal seit Menschengedenken. Im Equus Troj. sah Cicero 3000 Humpen auf der Scene prangen.[10]) Die Blumenverschwendung im Theater überstieg alles Maass. Alle Plätze wurden mit Blumen bestreut. Besonders der Crocus wurde hiezu beliebt.[11]) Pompejus Magnus liess zuerst die Wege und Treppen mit Wasser befeuchten.[12]) Bald trat an Stelle des Wassers eine Mischung von Wein und Wasser, worin man Crocus auflöste. Diesen Cro-

1) ad Famil. VII, 1. — 2) de Spectac. p. 28. — 3) Vitr. X. praef. — 4) Plin. H. N. XIX, 16. — 5) D. Cass. LXIII, 6. — 6) Lucret. IV. v. 73 ff. Liv. XXXIX, 7. — 7) a. a. O. Plin. XIX, 6. Valer. M. II, 6. — 8) V. Max. das. — 9) Plin. H. N. XXXVI, 24, 7. — 10) ad div. VII, 1. — 11) Hor. Ep. II, 1, v. 39. Ovid. Amor. I, 104. Plin. XXI, 17. — 12) V. Max. II, 4, 6.

cuswein leitete man in Röhren, die in den Mauern versteckt lagen, und brachte ihn von da durch ein Druckwerk bis zu den obersten Sitzen des Theaters.[1] Dort hatten die Röhren ganz kleine Oeffnungen, durch welche der Wein wie ein feiner Regen herab sprühte.[2] Hadrian liess alle Stufen mit Balsamwein befeuchten, als er zu Ehren des Trajan Schauspiele gab.[3]

Die Länge der Bühne betrug nach Vitruv[4] zwei Durchmesser der Orchestra. Die beiden Seitenthüren im Hintergrunde stellten Fremdenwohnungen vor (Hospitalia). Hinter der Scene befand sich ein bedeckter Säulengang (Porticus), der dem Publicum Zuflucht gegen den Regen bot. Hinter der letzten Sitzreihe war ebenfalls ein solcher Porticus angelegt, dessen Dach die Höhe der Scene hatte.

Der Bühnenvorhang (aulaeum), ein über die ganze Bühnenlänge sich hinziehender Teppich mit eingewebten, gefangene Völker vorstellenden Figuren, wurde, wie im griechischen Theater, beim Beginn des Stückes niedergelassen (mittere aulaeum) und am Schluss emporgezogen (tollere aulaeum).[5] Ein kleiner auf der Bühne angebrachter Teppichvorhang, dem Mimus und der Komödie eigenthümlich, hiess Siparium, velum mimicum.[6] Dabei bemerkt der Schol. des Juv.: „Velum sub quo latent paradoxi“: Ein Vorhang, hinter welchem sich die unerwartet Auftretenden aufhalten.

Die Theaterpolizei wurde von besonderem Beamten- und Dienstpersonal versehen. Die D e s i g n a t o r e s wiesen den eintretenden Zuschauern die Plätze an, nach der auf dem Theaterbillet (tessera) bezeichneten Sitznummer.[7] Ulpian vergleicht sie[8] mit den griechischen βραβευταί (Stabträger). Sie hatten das Recht, nöthigenfalls den Beistand der Lictoren in Anspruch zu nehmen. Sie vertheilten die Preise an die Schauspieler, und hatten auch das Recht, die Züchtigung an denselben zu vollstrecken. Die C o n q u i s i t o r e s gingen durch die Sitzreihen, suchten das Parteibilden der Zuschauer zu hintertreiben und zugleich diejenigen aufzufinden, die zum Beifallklatschen von den Schauspielern be-

1) Lucret. II, 416. Senec. Ep. 9. Plin. XXI, 6. — 2) Mart. Epigr. V, 39, 5. — 3) Spart. Hadr. 18. — 4) V, 7. — 5) Phaedr. V, 7, 23. — 6) Senec. de Tranqu. 11. Juv. VIII, 185. — 7) Plaut, Poen. prol. 33. — 8) Digest. III, tit. 2.

stellt worden. Sie waren die Beaufsichtiger der römischen Claque.[1]) Der Praeco hatte, beim Niedergehen des Auläums und Auftreten des Prologs, von der Bühne herab, Stille und Aufmerksamkeit zu gebieten: Exsurge, Praeco, fac populo audientiam.[2]) Mit dem Titel der Stücke wurde das Publicum ebenfalls von der Bühne herab bekannt gemacht (pronuntiare titulum fabulae). Verfasser, Hauptspieler und Componist der Melodien wurden zu diesem Titel mitgenannt.[3]) Theater- oder Anschlagezettel, dergleichen es für Fechterspiele gab[4]), vermuthet Grysar auch für dramatische Spiele.

Eintritt in's Theater hatten alle von bürgerlichem Stande, auch Frauen und Kinder.[5]) Eintrittsgeld wurde nicht entrichtet, da das Schauspiel Geschenk des Gebers war (munus). Die Tessera, Sitzmarke, musste aber jeder mitbringen und dem Platzanweiser (designator) vorzeigen.[6]) Diese Marken wurden wahrscheinlich unter die Bürger, vor den Spielen, in den verschiedenen Stadtvierteln von den Designatores ausgetheilt. Nur die Sklaven mussten bei ihrem Eintritt ein Stück Geld bezahlen.[7])

Tessera.

Cav. II.
Cun. III.
Grad. VIII.
Casina.
Plaut.

Beistehende Abbildung ist die einer in Pompeji gefundenen Tessera, worauf die Sitzreihe (Cavea im engern Sinn), der Cuneus (der keilförmige Raum in dieser Cavea), der Gradus (Sitzplatz), der Titel des Lustspiels Casina von Plautus und der Name des Dichters sich befinden. Das Lustspiel wurde also noch kurz vor Pompeji's Zerstörung (63 nach Chr. und 246 Jahre nach Plautus' Tod aufgeführt.

Das zweite stehende Theater in Rom erbaute Augustus, zu Ehren seines Neffen, des jungen Marcellus. Balbus baute ein drittes, zu Ehren des Augustus. Dies waren die drei berühmten Schauspielhäuser, die terna theatra.[8]) Vollständig erhalten ist das römische Theater zu Falleroni (Falaria in Picenum); selbst von den Periakten ist noch die Unterlage vorhanden.[9])

1) Plaut. Amph. prol. 64. Vgl. Grysar: Ueb. den Zustand der Röm. Bühne im Zeitalt. d. Cicero. Allgem. Schulz. 1832. S. 340 ff. — 2) Plaut. Poen. prol. 7. — 3) Don. d. Com. — 4) Treb. Poll. Claud. 5. — 5) Ter. Hec. prol. II. v. 27. Plaut. Poen. prol. v. 31. — 6) Cic. Attic. IV, 3. — 7) Plaut. Poen. prol. 25. — 8) Suet. Octav. 45. — 9) O. Müller, Archaeol. d. Kunst. 3. Ausg. S. 392.

Näheres über die äussere Geschichte und Form des römischen Theaters findet man bei Hirt [1]), Genelli [2]); kürzer zusammengefasst in Stieglitz: Archäol. Unterhaltungen [3]), Ferraro [4]) u. a. Wir lassen es bei diesen Andeutungen bewenden und kehren zu den geschichtlichen Anfängen und Ueberbleibseln des römischen Drama's zurück.

Diese Anfänge knüpfen sich nicht, wie bei den Hellenen, an den Gott der Naturfreude und Naturtrauer; nicht an den Gott des ewigen Blühens und Verblühens, der ewig aus ihrem Hinsterben sich verjüngenden Natur: nicht an Gott Dionysos, den Gott-Jüngling, das holde Vergötterungs-Symbol eines naturseligen, aus der wehmuthsvollen Trauer ob der Vergänglichkeit des Einzellebens um so herrlicher und gottfreudiger immer wieder erwachenden Gefühls der Unvergänglichkeit des Alls, eines ewigen Naturlebens. Nicht an eine solche gottmenschliche Zwiegestalt, das verkörperte Mischgefühl von Lust und Wehmuth, von trauersamer Wonne und wonneseliger Betrübniss, mit einem Worte, nicht an den Gott solcher Gemüths-Trunkenheit und Stimmung, nicht an den Gott des poetischen Lust- und Schmerzens-Rausches, des Humors, knüpfen sich die Anfänge des römischen Schauspiels. Der Ursprung des römischen Drama's wurzelt in dem Grausen des Todes, des Todes in seiner scheusslichsten Gestalt. Es entstieg jenen düstern, alles Leben hinraffenden Dünsten gleichsam, die aus der finstern Höhle des Avernus dampfen. Der Pest entstiegen die Anfänge der dramatischen Spiele in Rom. Die historische Hauptquelle, ja die einzige für den ersten Anlass zu römischen Bühnenspielen ist der Geschichtschreiber T. Livius, dem Val. Maxim. [5]) nur nachgeschrieben. Wir setzen den Bericht des Livius vollständig her. Im siebenten Buch C. 2 meldet er, was folgt:

„In diesem und im nachfolgenden Jahre unter dem Consule Cajus Sulpicius Peticus und Cajus Licinius Stolo dauerte die Pest. Darum wurde nichts Denkwürdiges unternommen, ausser dass

1) Gesch. d. Bauk. Berl. 1822. II. S. 222ff. — 2) Theat. zu Athen 1818. S. 47ff. — 3) I. S. 76ff. — 4) Stor. e descr. de' princip. Teatr. antich. e moderni. Mil. 1831. Vgl. Pauly R. Encykl. Bd. VI, 2. S. 1772ff. 5) II, 4, 4.

man, um die Gnade der Götter zu erflehen, jetzt zum drittenmale nach Roms Erbauung ein Lectisternium (Sühn-Göttermahl) anstellte. Und da die Gewalt der Krankheit weder durch menschliche Mittel, noch göttliche Hülfe gehoben wurde, so sollen bei der abergläubischen Stimmung der Leute, unter andern Sühnmitteln des göttlichen Zorns, auch die Bühnenspiele — für ein kriegerisches Volk, welches bisher nur das Schauspiel der Rennbahn gehabt hatte[3]), etwas ganz Neues — aufgekommen seyn. Uebrigens war die Sache, wie insgemein alle Anfänge, unbedeutend und noch dazu ausländisch. Ohne allen Gesang, ohne Darstellung des Gesungenen durch Geberdenspiel, wussten die aus Hetrurien geholten Spieler nach den Tönen einer Flöte zu tanzen, und nach tuskischer Art nicht ganz ungeschickte Bewegungen zu machen. Es ahmten ihnen von nun an die jungen Leute nach, und liessen sich zugleich unter einander in scherzhaften freigearbeiteten Versen hören, und die Bewegungen waren dem Vortrage nicht unangemessen. Die Sache fand Beifall, und wurde durch öftere Uebung von einheimischen Künstlern ausgebildet. Weil Hister auf Tuskisch ein Spieler hiess, so gab man ihnen den Namen Histrionen, welche nun nicht mehr, wie sonst, ungefeilte und holperichte Verse, den Fescenninen ähnlich, als Wechselgespräch hinwarfen, sondern ein im Silbenmasse vollendetes Allerlei (Saturas), als ein von der Flöte geleitetes Singstück, mit angemessener Geberdung aufführten. Mehrere Jahre nachher soll Livius Andronicus, der es zuerst wagte, statt des Allerlei, ein Schauspiel mit einer Haupthandlung anzulegen (argumento fabulas serens), als er, immer wieder aufgefordert, sich heiser gesungen hatte — er war natürlich, was damals Alle waren, zugleich Verfasser und Aufführer seiner Stücke — nach erbetener Erlaubniss, einen Knaben zum Singen vor den Flötenspieler gestellt und den Gesang der einen Person mit so viel lebhafterer Bewegung begleitet haben, weil ihm nun der Gebrauch seiner Stimme nicht mehr hinderlich war (canticum egisse aliquanto magis vigente motu). Seitdem liess man zu dem Geberdenspiele der Histrionen

1) Dieses Schauspiel hatte das Volk dem Tarquinius Priscus zu danken, der (138 d. St.) Rennpferde und Faustkämpfer aus Etrurien hatte kommen lassen. (Liv. I. c. 35.)

einen andern singen und nur die Wechselreden blieben ihrer eignen Stimme vorbehalten (diverbiaque tantum ipsorum voci relicta). Als sich durch diese Einrichtung der Bühnenstücke die Sache immer mehr vom blossen Lachen und ausgelassenen Scherz entfernte, und das Spiel allmählich zu einer Kunst gediehen war; so überliessen die jungen Römer die Aufführung der Bühnenstücke den Histrionen und begannen unter sich, nach alter Sitte, Lächerliches in Versen vorzutragen (more antiquo ridicula intexta versibus jactitare coepit), was man dann in der Folge Nachspiele nannte, und hauptsächlich mit den Atellanischen Stücken zusammenreihte (inde exodia postea appellata consertaque potissimum Atellanis sunt). An diese den Oskern abgelernte Art Spiele hielt sich die Jugend und liess sie nicht von den Histrionen entweihen. Darum bleibt die Einrichtung, dass die Aufführer Atellanischer Stücke nicht aus ihrem Bezirke (tribus) gestossen werden und, als wären sie mit der Schauspielkunst ausser aller Verbindung, Kriegsdienste thun dürfen. Unter die kleinen Anfänge so mancher anderen Einrichtung glaubte ich auch den ersten Ursprung der Schauspiele setzen zu müssen, um es bemerklich zu machen, von welch' sinnigem Anfange die Sache zum gegenwärtigen, kaum mächtigen Staaten erträglichen Unsinn gediehen ist."

In diesem merkwürdigen Berichte, welcher die ganze Erstlingsgeschichte des römischen Drama's enthält, müssen wir nun die Hauptstellen, der Entwickelungsfolge gemäss, in's Auge fassen. Diese Hauptpunkte ordnen sich der Reihe nach, wie folgt: 1) Das Schauspiel, das die aus Hetrurien geholten Spieler vor den Römern aufführten, war nichts, als ein zur Flöte ausgeführter Tanz mit „nicht ganz ungeschickten Bewegungen nach tuskischer Art." Ohne allen Gesang, folglich ein stummer Tanz, ohne Darstellung durch Geberdenspiel; mithin kein mimischer Tanz, also nicht dramatisch. Aber auch nicht hyporchematisch, in Weise jener uralten, durch Tanzbewegung nachahmenden, das Dramatische vorbildenden, aus Kreta nach Griechenland verpflanzten mimischen Gesangstänze der Kureten, die uns schon bekannt.

2) Dieses mimische Moment kam erst zu der tuskischen Tanzweise durch die jungen römischen Patricier hinzu, welche die

hetrurischen Tänzer nachahmten (horum saltationem juvenes imitatos). Sie trugen scherzhafte, kunstlose (incondita), den fescennischen oder saturnischen ähnliche Verse in Wechselspottreden zum Tanze vor, und zwar mit Bewegungen, welche „dem Vortrage nicht unangemessen waren“ (motibus haud absonis a voce): also in einer der hyporchematischen Darstellung sich nähernden Weise. Annähernd, sagen wir, weil das andere Kennzeichen hyporchematischer Ausführung dem Gesangstanze der jungen Römer noch zu fehlen scheint: der getrennte Vortrag nämlich von Tanz und Gesang; derart getrennt, dass der Tänzer, wie in dem kretischen Hyporchem ein Theil des Chors, in seinen Bewegungen blos den Sinn des Gesungenen mimisch ausdrückt, während der Sänger ausschliesslich den Gesangsvortrag hält ohne Gesangsbewegung: Non solum chorus tripudians cantabat carmen, sed aliae quaedam personae (die aber unseres Erachtens zum Chor gehörten) a choro decantata saltatione mimica et scenica quodammodo imitabantur (ὑπωρχοῦντο).[1] Bei Livius wenigstens ist, in Bezug auf das gesungene Tanzspiel der jungen Römer, von einer solchen getrennten Ausführung nicht die Rede.

3) Dieser mimische Tanzgesang fand Beifall, und wurde nun von heimischen, von römischen Schauspielern (vernaculi artifices) ausgebildet. Die Vervollkommnung bestand darin, dass, statt der ungefeilten, holperichten Verse, „den Fescenninen ähnlich,“ ein durch Sylbenmaass und Tonweisen kunstgerechteres Allerlei (impletas modis Saturas) unter Flötenbegleitung mit angemessener Geberdung ausgeführt wurde: Ein possenhaftes Quodlibet, das, aller Wahrscheinlichkeit nach, groteske Scenen aus dem Land- und Bauernleben darstellte, in bunter Mischung, ohne Zusammenhang (ut farciminis quoddam genus mixtum variumque mores agricolarum vitamque vulgarem imitans, admixtis jocis etc.).[2] Diese heimischen Schauspieler erhielten den tuskischen Namen ihres Berufes: Histriones, lateinisch ludiones. Es waren Saturen-Spieler von Handwerk, Darsteller von zusammenhangslosen, in gefeilterem Versmaass zur Flöte ausgeführten Tanz- und Gesangs-

1) Boeckh. d. metr. Pind. III, 13. p. 270. — 2) Casaub. d. Satyric. graecor. poet. et Romanor. Sat. p. 250.

Grotesken, zu welchen sich der rohe fescenninische Tanzgesang der jungen Patricier erweitert und kunstgemässer geregelt hatte.

4) Jetzt erst, das heisst, 120 Jahre nach dem Auftreten jener, aus Anlass der Pest, verschriebenen hetrurischen Tänzer, erfolgt eine bemerkenswerthe Umwandelung der Histrionen-Spiele durch Livius Andronicus, einen Grossgriechen aus der spartanischen Pflanzstadt Tarentum (*Τάρας*), der Heimath, wie wir wissen, der italiotischen Komödie, namentlich der Rhintonischen Hilarotragödie. Nach Einnahme der Stadt Tarent durch die Römer (482 d. St.) wurde L. Andronicus als Kriegsgefangener nach Rom gebracht. Wir kommen auf ihn zurück und knüpfen hier nur an seinen Namen die vom röm. Geschichtschreiber hervorgehobene Thatsache, dass Liv. Andronicus der Erste war, der, statt des „Allerlei," den Römern ein Schauspiel mit einer Haupthandlung, mit einer Fabel, vorführte; der Erste folglich, der den Römern ein wirkliches Drama vorspielte. Heiserkeit soll ihn zu einer Neuerung im Vortrage des Tanzgesanges veranlasst haben. Die angebliche Neuerung führt im Grunde nur den Tanzgesang des Andronicus auf den ursprünglichen Charakter des Hyporchems zurück, den ihm der Tarentische Schauspieler dadurch wiedergab, dass er Gesang und Tanz trennte, indem Andronicus, den von einem Andern ausgeführten Gesang mit seinem Tanze begleitend, den Sinn des Gesungenen durch Tanzbewegungen und Geberdenspiel ausdrückte. Das Nähere kommt noch zur Sprache; vorläufig haben wir nur die von unserer Quelle angegebene Momentenfolge in der Entstehungsgeschichte der römischen Bühnenspiele bis zu Ende zu begleiten. Als ein solches hinzutretendes Moment ergiebt sich:

5) Die Fixirung des Nothbehelfs zur stehenden Vortragsform. Von nun ab liess man stets zu dem Geberdenspiele der Histrionen einen Andern singen.[1] Die Theilung von Gesang und Tanz, die Andronicus wohl selbst als kunstbedingt erkannt haben mochte, wurde zur Regel. Das Fabeldrama des Tarentiners Liv. Andronicus gliedert sich sonach in drci verschiedene, neben einander wirkende Vortragsweisen: den Gesang zum Flötenspiel (Canticum); den ihn ausdrückenden Geberdentanz (Saltatio) und

1) Vgl. Herm. de Cantico p. 12. Wolff, de Cantic. p. 22.

den recitativisch gesprochenen Vortrag der dramatischen Fabel (diverbium), das eigentliche Stück. Die nähere Erörterung dieser drei Grundelemente uns vorbehaltend, bemerken wir noch, dass Liv. Andronicus in seinem selbstständigen, den Sinn des Canticum darstellenden stummen Geberdentanz, unseres Erachtens, die Grundlinien zu der spätern Pantomime gezogen zu haben scheint, die schliesslich die ganze dramatische Kunst der Römer aufsaugte.

Was ist denn nun aber aus jenem Quodlibetsspiele, dem bunten „Allerlei," aus der Satura geworden, zu welcher heimische Histrionen, vor Andronicus, den rohen, fescenninischen Gesangstanz der römischen Jünglinge ausgebildet hatten? Auch darüber giebt der Geschichtschreiber Livius Auskunft. Die Satura, nachdem sie über ein Jahrhundert unverändert, fortschrittslos und stereotyp von römischen Histrionen oder Schauspielern von Handwerk (Ludiones) gepflegt worden, sah sich allmählich durch Andronicus' Fabeldrama verdrängt. Ein Fabelspiel aber, das sich „immer mehr vom blossen Lachen und ausgelassenen Scherz" entfernte; das sich nach und nach „zu einer Kunst" ausbildete, ein solches Kunstspiel war den jungen römischen Edelleuten nicht zu Sinne, denen von ihren Urvätern her die rohe Kriegsbauernnatur und der Geschmack an entsprechenden Belustigungen im Blute lag. Eine ernste Kunst, die sich mit dem „Schweren und Guten" beschäftigt, lag ausserhalb ihrem Verständniss und Behagen. Sie verlangten „von scenischen Spielen eben nur blosses Lachen und ausgelassenen Scherz." In der rohen Posse fühlten sie sich heimisch. Der grobe groteske Spass entsprach ihrer bäuerisch-satyrhaften Anlage und war ihr eigentliches Element. In der Schmähverspottung und in der Bauernzotte erkannten sie ihr Adelsvorrecht. „So überliessen die jungen Römer die Aufführung der Bühnenstücke den Histrionen, den Schauspielern von Handwerk, und begannen unter sich nach alter Sitte Lächerliches in Versen vorzutragen." Die alte Sitte aber mit Haut und Haaren wieder herzustellen, das war schon zu jener Zeit verlorene Liebesmüh. Mit fescenninischen holperichten Schmähversen allein ging es auch nicht mehr. Schon durch die geregelte Satura der Histrionen ward jenes alterthümliche Bauerntanzspiel verjährt. Der Reiz einer dramatischen Fabel hatte, Dank dem Tarentini-

schen Kriegssklaven und Schauspieler Liv. Andronicus, den Geschmack für ein zusammenhängendes, sinngerechtes Schauspiel einmal geweckt; ja das Bedürfniss nach einem solchen hatte selbst in den römischen Edeljünglingen sich zu regen begonnen. Allein Sinn und Zusammenhang bricht sich nicht vom Zaun. Erfindung, Fabelerfindung zumal wächst nicht auf jedem Krautjunkeracker. Dem Römer fehlte es zur einfachsten Fabelposse an ursprünglichem Talent. Da musste denn abermals das Aneignungsvermögen aushelfen. Die Fabel zur Posse wurde, zugleich mit dieser, aus Campanien von den schon 412 d. St. unterworfenen Oskern entlehnt und nach Rom verpflanzt. Die oskische Farce, in der oskischen Hauptstadt Atella (jetzt St. Arpino, zwei Meilen von Aversa bei Neapel) heimisch, und daher Atellana genannt [1]), bildet in dem Entwickelungsgange, den das römische Bühnenspiel, nach unserer Quelle, nahm, die abschliessende Stufe.

Hiernach ist denn der aus Tarent in Grossgriechenland nach Rom versetzte Kriegssklave L. Andron. als der Gründer der griechisch-römischen Tragödie zu betrachten; wie ein halbes Jahrhundert nach ihm der Müllerknecht Plautus aus Umbrien für den Schöpfer der griechisch-römischen Komödie zu gelten hat. Zwischen beiden, von einem griechischen Sklaven und einem umbrischen Handmüller, dann Histrio, den Römern geschenkten Schauspielformen des Kunstdrama's steht die oskische Posse, das begünstigte Lieblingsspiel der römischen vornehmen Jugend, dessen Darstellung sie als ihr Adelsvorrecht, ihre noble Passion, sich vorbehielten, die sie von den Histrionen, den ausschliesslichen Schauspielern der missachteten, für des Berufes freier Bürger unwürdig gehaltenen Tragödie und Komödie, nicht wollten entweihen, d. h. nicht spielen lassen. Die Tragödien- und Komödienspieler galten als Ausgestossene. Sie waren der Bürgerrechte beraubt und vom Kriegsdienste ausgeschlossen. Dagegen blieben die Spieler der oskischen Possen, der Atellanen, im Vollbesitze aller Bürgerrechte und Ehren. Ausserdem hielt aber die römische Jugend doch auch an ihren alten fescenninischen Gesangstänzen, an den opprobria rustica fest, welche in der Folge als

1) Val. Max. II, 4. Diom. III. p. 487. Putsch.

Nachspiele (exodia) meist in Verbindung mit Atellanen aufgeführt wurden, jedoch allem Anscheine nach in der veredelten Form, die den fescenninischen Wechselspottreden die Histrionen von Fach gegeben hatten, in Form der Satura. Irrthümlich hat A. W. Schlegel [1]) die Saturen, das einzige, wenn man will, heimische Product unter den römischen Schauspielen, für identisch mit den Atellanen gehalten. Aber auch Ed. Munck, der Verfasser einer gründlichen und geschätzten Abhandlung über die Atellanen [2]), hat, scheint uns, keine richtige Erklärung von der Satura gegeben, wenn er den Namen davon ableitet, dass die Satura aus einem Gemische von Reden, Gesang und Tanz besteht. Mit Recht wendet Corssen ein: diese Bestandtheile hätte die Satura mit andern römischen Volksgesängen gemein gehabt, sie konnten daher kein besonderes Merkmal für die Satura abgeben. Die richtigste oben bereits mitgetheilte Erklärung ist die von Casaubonus.

Obgleich die Einführung der Atellanen in Rom, den Andeutungen des Livius gemäss, nach dem Auftreten des Andronicus zu setzen; wollen wir doch das Wenige, was uns davon bekannt ist, gleich hier erledigen. In der schon bezeichneten Stelle sagt der Grammatiker Diomedes [3]): die Atellane sey dem Satyrdrama der Griechen ähnlich. Die angebliche Aehnlichkeit beschränkt sich auf den einzigen Umstand, dass späterhin die Atellane als Nachspiel auf die Tragödie, zur Erheiterung der Zuschauer, folgte. [4]) Wie sich anfangs die Satura der Atellane als Exodium anschloss: so wurde die Atellane bald das Exodium der Tragödie, um späterhin ihrerseits vom Mimus verdrängt zu werden, welcher in der Folge als Zwischenact oder Ausgangsspiel (Exodium) beliebt ward [5]): „Ich komme nun," heisst es in der angezogenen Briefstelle, „zu deinen Scherzen, da du, dem Oenomaus des Accius gemäss, nicht wie es ehemals der Fall war die Atellane, sondern, wie es jetzt geschieht, den Mimus eingeführt hast" (non ut olim solebat Atellanam, sed ut nunc fit, mimum introduxisti). Von dem Atellanischen Nachspieler

1) Vorles. II. S. 6. — 2) De fabulis Atellanis. Lips. 1840. p. 15. — 3) III. p. 487. — 4) Cic. ad Fam. IX, 16. Plut. Pelop. c. 34. Crass. c. 33. — 5) Cic. ad Div. IX, 16.

(Exodiarius) bemerkt ein alter Scholiast des Juvenal [1]), derselbe sey am Schlusse aufgetreten, um den Zuschauern mit Lachen die Thränen zu trocknen, die ihnen das voraufgegangene Trauerspiel ausgepresst (ut quidquid lacrymarum atque tristitiae coegissent ex tragicis affectibus, hujus spectaculi risus abstergeret). Schon daraus erhellt, wie wenig die Atellane als Exodium mit dem griechischen Satyrspiel gemein hatte, welches ein kunstgebotenes Uebergangsglied von der tragisch-heroischen Stimmung zu der Komödie bildete; keineswegs aber, wie das römische auf eitel Spass abzweckende Exodium, als blosse Kurzweil zur Aufheiterung der Zuschauer und Verwischung des tragischen Eindrucks dienen sollte. Die Atellane hatte wohl auch nächst dem kleinstädtischen, das Landleben, aber das wirkliche rohbäuerliche, zum Gegenstand, während das Satyrdrama die ländliche Natur symbolisirte, die Menschenwelt zur Natur in eine mythologisch-heroische Beziehung brachte und den Sinn der Tragödie der Volksanschauung gleichsam in's Ländlich-Mythische umdeutete und übertrug. Von dem Allen weiss die oskische Zwischenspiel- oder Ausgangsposse nichts, deren Natur und Wesen solchem Kunstzwecke schnurstracks zuwiderläuft. In der Atellane sind oskische Bauern und Localfiguren die handelnden Personen. Im Satyrspiel bildet die Personification des Bauernwesens, der ländlichen Grotesknatur, die als Faune, Satyrn, Silene und Pane eben vergöttert worden, der Satyrchor, das Mittelglied zwischen dem mythischen Helden und irgend einem phantastisch grotesken Naturunhold. Weiset doch auch Horaz [2]) dem Satyrspiel, was Styl und Haltung betrifft, einen höhern Rang an, als selbst der Terentianischen Komödie:

Wer um den niedrigen Bock wettkämpft' im tragischen Spiele,
Zeigete bald vom Lande die Satyrn nackend, und beissend
Uebt er, dem vorigen Ernste zum Hohn nicht, Scherze, dieweil er
Musste mit lockendem Reiz und lieblichem Wechsel verweilen,
Ihn, der kam vom Opfer, zu schau'n voll Trunks und gesetzlos.
Aber so Lachen als Spott von den Satyrn so zu empfehlen
Wird sich geziemen, den Scherz mit dem Ernstlichen so zu verbinden,
Dass nicht, welcher als Gott auftrat auf der Bühn' und als Halbgott,

1) Sat. III. v. 175. — 2) A. P. v. 220 ff.

Jüngst im Prachtanzuge von Gold und köstlichem Purpur,
Wand're mit Schmutzausdrücken hinab zum niedrigen Krämer;
Noch auch, hebt er sich auf, er nur Dunst aufhaschet und Wolken.
Voll Unwillen verschmähen Tragödien Verse des Leichtsinns,
Und gleich Frau'n zum Tanz an des Festtags Feier genöthigt,
Scheinen sie etwas verschämt im Chore der scherzenden Satyrn.
Weder so ganz schmucklos und gewöhnliche Wort' und Benennung
Werden gewählt, Pisonen, von mir als Dichter der Satyrn,
Noch so sehr abhalt' ich mich ganz von dem tragischen Tone,
Dass im Wortausdruck gleich Davus sich zeig' und die freche
Pythias, reich nunmehr durch Trug vom Talente des Simon,
Und Aufseher und Diener des Pflieglings-Gottes, Silenus.

Selbst der Grammatiker Diomedes erkennt die Verschiedenheit der Atellane vom Satyrdrama an.[1]) Atellana a graeca Satyrica differt, quod in Satyrica fere Satyrorum personae inducuntur, in Atellana Oscae personae. Und zwar die letztern, „die oskischen Personen," als bestimmte stehende Charaktermasken des oskischen Landvolks: ut Maccus, „wie der Maccus," setzt Diomedes hinzu. Den Vergleich der Atellane mit dem griechischen Satyrdrama nennt Munck[2]) mit vollem Rechte eine inepta comparatio; und Stieve[3]) einen ganz äusserlichen (ad externam potius conditionem pertinens). Die Vergleichung kann sich aber selbst auf keine äussere Aehnlichkeit stützen. Neukirch beruft sich[4]) zu Gunsten seiner Annahme eines römischen Satyrdrama auf Athenäos, welcher von Sulla berichtet[5]), er habe σατυρικὰς κωμῳδίας geschrieben. Sulla's „satyrische Komödien" werden wohl nur saturische gewesen seyn, Saturae nämlich.[6])

Den vom alten Grammatiker hervorgehobenen Unterschied zwischen Atellane und Satyrspiel verwandelt auch L. F. Schober[7]) in eine Aehnlichkeit beider: „Die Atellane hat noch die Anwendung bestimmter Charaktermasken mit dem Satyr-Drama gemein." Einmal kann von stehenden Localmasken beim griechischen Satyrdrama gar keine Rede seyn. Und hätte es solche gehabt, so würde daraus die Aehnlichkeit des Satyrdrama's mit der Atellane so wenig folgen, wie dessen Aehnlichkeit mit der italie-

1) III, 329. — 2) a. a. O. p. 78. — 3) de Orig. re. scen. Rom. p. 63. 4) de fabula togat. p. 18 ff. — 5) VI, 261 C. — 6) Vgl. Munck p. 80 ff. — 7) Ueb. d. atellan. Schauspiele d. Röm. Leipz. 1825. S. 18.

nischen Stegreifskomödie auf Grund ihrer stehenden Masken, Harlekin, Pulicinell, Pantalon u. s. w., die in grader Linie von jenen campanischen Localtypen abstammen. Bekanntlich hat A. F. Gori in der auf dem Esquilinischen Hügel gefundenen, im Museum des Alessandro Capponi aufbewahrten kleinen bronzenen Groteskfigur einen oskischen Maccus erkannt, der mit dem Neapolitanischen Pulicinell eine unverkennbare Aehnlichkeit hat; auf jeden Fall eine grössere, als die oskisch-römische Atellane mit dem griechischen Satyrdrama. Dessgleichen jene auf Pompejanischen Vasengemälden häufig vorkommende Figur in einer mit dem Harlekins-Kostüm übereinstimmenden Tracht. Verschiedene andere solcher Oskischen Charaktermasken sind uns noch überliefert: der Bucco z. B. Bucco erklärt Isidor [1]) durch garrulus, „Schwätzer,“ vom Oskischen Bucco, das „Schlauch“ bedeutet, unser „Plaudertasche.“ Ferner Manducus a mandendo „kauen“ [2]), der „Fresser.“ Der Maccus und Bucco scheinen in manchen von ihnen betitelten Stücken die Hauptrolle gespielt zu haben. Maccus Miles z. B., „Maccus Soldat.“ [3]) Macci gemini, „Die beiden Maccus.“ [4]) Bucco adoptatus [5]) u. s. w.

Was aber jeden Vergleich der Atellanen mit dem Satyrdrama zurückweist, ist die melisch-orchestische Form des letztern, während die oskische Posse durchgängig gesprochen, anfangs sogar, laut Strabon's Zeugniss [6]), oskisch gesprochen wurde: ἡ διάλεκτος μένει παρὰ τοῖς Ῥωμαίοις. Erst in späterer Zeit nahm die Atellane ein Canticum auf [7]), ähnlich den Couplets des französischen Vaudeville oder unserer Localposse. Schober bezweifelt [8]) die Richtigkeit von Strabon's Angabe, aus Gründen, worunter der annehmbarste: „dass in den Bruchstücken der Atellane keine Spur des Oskischen zu finden ist.“ Allein diese Bruchstücke rühren von den spätern, geschriebenen Atellanen her, den bereits verschöngeistigten Atellanen des Novius, Pomponius u. s. w. aus Sulla's und Cicero's Zeit. Auch Mommsen verwirft Strabon's Notiz [9]), ohne ihn zu nennen. In einer Note [10]) wird die ganze Os-

1) X, p. 1070. ed. Putsch. — 2) Varro d. l. lat. p. 57. — 3) Charis. p. 99. — 4) Non. Marcell. p. 770. — 5) Das. p. 571. — 6) V. p. 203. — 7) Suet. Galb. c. 13. — 8) a. a. O. S. 20f. — 9) R. Gesch. II. S. 412. — 10) Das. S. 419.

kerlandschaft in's Reich der Fabeln verwiesen und, wie einst ganz Italien von Metternich zu einem „geographischen Begriff," zum blossen „poetischen Schauplatz" gemacht, wohin die Römer ihre, in Latium seit Urbeginn heimischen Atellanen verlegt hätten. So hoch uns der jüngste deutsche Geschichtschreiber der Römer steht, so darf uns doch sein Federstrich, der die ganze Oskerlandschaft sammt Atellanen aus der Karte des alten Italien, oder doch zu einem blossen „poetischen Schauplatz" streicht, die ausdrücklichen Zeugnisse der alten römischen Geschichtschreiber nicht aufwiegen. Des Livius z. B., der von den Atellanen bemerkt: genus ludorum ob Oscis acceptum; oder des Valer. Maximus [1]): Atellani ludi ab Oscis acciti sunt u. s. w. Allen Respect vor der nachweltlichen Geschichtskritik, besonders wenn sie mit so grossem Talent, wie vom Verfasser der „Röm. Geschichte" geübt wird. Nur muss diese nachweltliche Kritik nicht ihre eigenen Quellen vom Dreifuss zu vorweltlichen erklären; oder, wie jener Schwabe, glauben, dass sie den Strom selbst unterschlage, wenn sie der Quelle die Hand auf den Mund legt. Die hochpreissliche Geschichtskritik möge daher erlauben, dass wir von ihrem Ausspruch: „Mit der oskischen Nation haben die Atellanen nichts zu thun" an die übereinstimmenden Zeugnisse des Livius, Valerius, Strabon u. a. appelliren, um das Zeugniss des Grammatikers Diomedes ganz aus dem Spiel zu lassen; a civitate Oscorum Atella, in qua primum coeptae, Atellanae dictae sunt. [2])

Casaubonus unterstützt seine Ansicht [3]): die oskische Atellane habe sich ursprünglich frei von Unanständigkeiten erhalten, mit hinreichenden Citaten, u. a. mit dem Zeugniss des Val. Maximus: „Diese ergötzlichen Spiele wären, von der italienischen Strenge im Zaume gehalten, unbescholten und ohne Makel geblieben" (quod genus delectationis italica severitate temperatum, ideoque vacuum nota est). Des Valer. Max. Commentator, der Jesuit Cantel, erklärt jene Bemerkung dahin, dass die Atellanischen, ursprünglich oskischen Fabeln, ihrer Abkunft, als „oskisch," entsprechend, „obscön" gewesen; wären aber durch den „römischen Ernst" gereinigt worden. Die Ableitung des Wortes Ob-

1) II, 4. — 2) III. p. 487. — 3) De Satyr. gr. etc. II. 1.

scoenus von Oscus [1]) ist eben so willkürlich als abgeschmackt und eben so abgeschmackt als sie der Geschichte der Atellane widerspricht. Des Valer. „italica severitate“ ist keineswegs gleichbedeutend mit romana severitas, und bezieht sich vielmehr auf den italienischen Charakter der oskischen Bevölkerung selbst und ihrer scenischen Spiele, im Gegensatz zu dem Charakter der Phlyaken-Posse in Grossgriechenland, die ebenfalls stehende Charaktermasken hatte, die wir aber in die sittenloseste Burleske ausgeartet fanden. Einen ähnlichen Verlauf nahm die römische Atellane. Sie verband Rohheit des Ausdrucks mit den schmutzigsten Anspielungen und Zweideutigkeiten. Vell. Paterc. [2]) nennt sogar den Lucius Pomponius, der den Atellanen einen kunstgemässen, schriftstellerischen Anstrich gab, verbis rudem. Die meisten bruchstücklichen Hinterlassenschaften von Pomponius und Novius sind Koprolithen. Ein Paar zur Probe. Aus der Atellane der Macci gemini von Pomponius [3]):

Perii, non puellula est, nam quid abscondisti inter nates?

Aus der Porcaria [4]):

Sciunt hoc omnes, quantum est, qui cossim cacant.

Des Festus Bemerkung [5]): frequentissimus fuit usus Oscis libidinum spurcarum gilt vorzugsweise von der römischen für die gebildete Welt geschriebenen Atellane in Cäsars und der Kaiser Zeit. Es war die rohe, dreifüssige Zote (trisyllabo pede) frank und frei; aber auch frei von jeder politischen Verfänglichkeit oder gar Anspielung auf Staatsmänner und Personen aus patricischem Geschlecht. Ein solches Verbrechen musste schon Naevius mit Kerkerstrafe büssen. Wegen eines zweideutigen Scherzes liess Kaiser Caligula, der ihn auf sich bezog, einen Atellanen-Dichter mitten in der Arena des Amphitheaters verbrennen. [6]) Das ist, bezüglich der Atellane, die romana severitas, die der Jesuit Cantel herausstreicht. In Koth und Blut wälzte sich mit dem kaiserlichen Rom auch die Atellane und der spätere Mimus, selbst noch im christlich kaiserlichen Byzanz. Tertullian trägt

1) Fest. v. Oscum. p. 353. — 2) II, 9. — 3) Non. 526. — 4) Das. 505. — 5) a. a. O. — 6) Sueton. Cal. c. 27.

durchaus keine zu starken Farben auf, wenn er von der Atellanischen Gesticulation schreibt [1]): „Ihr ganzer Reiz ist ein Destillat von Schmutz und Unzucht“ (summa gratia ejus de spurcitia plurimum concinnata est, quam Atellanus gesticulatur). Die persönliche Satire dagegen war den Dichtern schwer verpönt. Schon eine Verordnung der XII Tafeln setzt Stockprügel darauf als Strafe: si qui pipulo occentasit, carmenve condisit, quod infamiam faxit flagitiumve alteri, fuste feritor. [2]) Auch Cicero beruft sich auf dieses Gesetz. [3]) Von dem Wink des Horaz mit der formidine fustis haben wir oben Notiz genommen.

Nächst der Zotenfreiheit hatten die Atellanenspieler auch Maskenfreiheit, d. h. das Vorrecht, mit der G e s i c h t s m a s k e zu spielen, was die Histrionen der Tragödie und Komödie anfangs nicht durften. Roscius war der Erste, dem die Gesichtsmaske, aus Rücksicht auf sein S c h i e l e n, gestattet wurde: Personis uti primus coepit Roscius Gallus praecipuus histrio, quod oculis obversis erat. [4]) Daher hiessen schon zu des Naevius Zeit die Atellanenspieler Atellani personati, von dem Rechte, verlarvt spielen zu dürfen. [5]) Dabei bemerkt Festus: „Die Atellanenspieler konnten, ihrem Vorrechte gemäss, nicht gezwungen werden, die Maske auf der Bühne abzunehmen, was sich die andern Histrionen (Tragödien- und Komödienspieler) mussten gefallen lassen“ (quia jus iis non cogi in scena p o n e r e p e r s o n a m, quod caeteris histrionibus p a t i necesse est). Bekanntlich nahm Jul. Scaliger ponere personam und pati necesse est in dem Sinne, dass die Spieler der Tragödien und Komödien die Maske, wenn sie ausgepfiffen wurden, abnehmen mussten, um sich in's Gesicht auszischen zu lassen; während die Atellanenspieler vor einer solchen Schmach durch ihr Masken-Vorrecht geschützt waren. Dagegen erklärt Stieve [6]) die Stelle so: Die Atellanenspieler konnten, vermöge ihres Vorrechts, nicht gezwungen werden, sich auf der Bühne der Maske zu begeben, wogegen die andern Histrionen ohne Maske zu spielen, sich gefallen lassen mussten. Welche von beiden Erklärungen die richtige sey, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls kann

1) De spectac. c. 18. — 2) August. C. D. II, 9. — 3) Tusc. IV, 2, 4. — 4) Diomed. III, 486. — 5) Fest. p. 139. — 6) de lud. Scen. priscor. Roman. 1834. p. 15.

die des Scaliger nur von den Histrionen nach Roscius, und Stieve's nur von denen vor Roscius gelten. Stieve's Deutung müsste denn auf Ausnahmefälle, nach Roscius, zu beziehen seyn, wenn es nämlich dem Publicum etwa gefallen hätte, den Histrio ohne Maske spielen zu sehen. Diess möchte um so mehr die richtigere Auslegung von Festus' Angabe scheinen, als Scaliger, auf Grund einer Notiz des Macrobius [1]), wo von Pantomimen die Rede ist, auch den Zweck des Abnehmens der Maske, um sich mit unbedecktem Gesichte auszischen zu lassen, jener Stelle des Festus unterschob, und was von den Pantomimen galt, auf die Histrionen, auf die Tragödien- und Komödienspieler, übertrug.

Das Versmaass der Atellane war der Tribrachische Trimeter, wie M. Victorinus angiebt [2]) (trisyllabo pede et maxime tribracho). Ausser diesem Metrum nimmt Victorinus [3]) und Terent. Maurus [4]) den katalektischen und akatalektischen Tetrameter in Anspruch. In den erhaltenen Bruchstücken herrschen sogar die letztern beiden Versarten vor. [5])

Die beiden Hauptvertreter der geschriebenen, in eine Art von Kunstform gebrachten Atellane sind Pomponius Bononiensis und sein Zeitgenosse Novius. Pomponius Bononiensis (aus Bononia=Bologna) blühte, nach Casaubonus, um 664 d. St. 90 v. Chr. Macrobius [6]) nennt ihn egregium Atellanarum poetam, „einen vorzüglichen Dichter von Atellanen.“ Fronto [7]): „zierlich und elegant im Gebrauche ländlich scherzhafter und lustiger Ausdrücke“ (elegantem in verbis rusticanis, jocularibus et ridiculariis). Die Hauptstelle über ihn findet sich bei Vellej. Pat. [8]) Vellejus rühmt ihn als einen „durch sinnreiche Erfindung preiswürdigen, in seiner Ausdrucksweise aber rohen (verbis rudem) und durch die Neuheit der von ihm erfundenen Gattung von Bühnenspielen empfehlenswerth“: et novitate inventi a se operis commendabilem. Die Neuheit besteht in der kunstgemässen Form, die er der Atellane gab, indem er sie der Gestalt der Palliaten und Togaten, der griechisch-römischen Komödie und dem römischen Locallustspiel, näher brachte. Seine Atellanen stellten das Treiben ganzer

1) Sat. II, 7. — 2) II, 2527. — 3) III, 2574. — 4) p. 2436. — 5) Vgl. Schober. S. 42. — 6) Sat. VII, 9. — 7) ad M. Caes. IV, 3. p. 95. ed. Mai. — 8) II, 9, 6.

Stände dar, der Hetären, aruspices, pictores, piscatores (Fischer), pistores (Bäcker), Aerzte, Winzer (vindemiatores), betrügerischen Spieler (aleones) u. s. w. Pomponius versetzte zuerst den Schauplatz seiner Stücke vom Lande auch nach Rom. Seinen oskischen Masken gab er mythische Personen bei, im Agamemnon suppositus z. B. In Munck's mehrerwähnter Abhandlung finden sich auch die erhaltenen Fragmente aus Pomponius' Atellanen[1]), in alphabetischer Folge: Adelphi, Aeditumnus, Agamemnon suppositus, Agricola, Aleones (Würfelspieler, wie G. Voss[2]) annimmt, eine Nachahmung der *κυβευταί* von Alexis), Aruspex etc., Bucco adoptatus, Decuma fullonis (der Walker-Zehnten, Opfer-Zehnten), Galli Transalpini, Lar familiaris (der Hausgeist), Maccus, Macci gemini, Maccus miles, Maccus sequester (Maccus als Vermittler), Maccus virgo (Maccus-Jungfrau), Marsyas, Medicus, Nuptiae, Pappus praeteritus (der vergessene, hintangesetzte Pappus), Philosophia, Pictores, Piscatores, Prostibulum (Dirne), Satira, Sponsa Pappi (die Braut des Pappus), Verres aegrotus (der kranke Eber). Die Fragmente bestehen, wie gewöhnlich, aus verstümmelten, meist einzelnen Versen, oft nur einzelnen Wörtern.

Von Cn. Novius, dem Kunst- und Zeitgenossen des Pomponius, wissen die Antiquare nichts weiter zu berichten, als dass er öfter mit dem Cn. Naevius, dem alten Tragödien- und Komödien-Dichter, Zeitgenossen des Ennius, verwechselt worden. Die Fragmente seiner Atellanen stehen bei Munck p. 170—184 von A bis Z in Reih' und Glied, aber mit ausgerenkten, aus allen Gelenken und Bändern gelösten Gliedern:

Agricola, Andromache, Asinius, Bubulcus Cerdo (der Kuhhirt als Schuhflicker), Buccula, Colax (der Schmeichler), Duo Dosseni etc., Fullones (die Walker), Gemini, Hetaera, Macci, Maccus Caupo (Maccus als Schenkwirth), Maccus exul (Maccus im Exil), Mortis et vitae judicium, vielleicht eine Nachahmung von Ennius' Satire, worin dieser eine Streitscene zwischen „Tod und Leben" schildert)[3]), Pappus

1) p. 135—164. — 2) de poet. Lat. p. 14. — 3) Quinct. Or. IX, 2. ut Mortem ac Vitam quas contendentes in Satira tradit Ennius.

praeteritus, Phoenissae, Sanniones (die Possenreisser), Vindemiatores, Virgo praegnans (auch Titel eines Mimus).

Als der Mimus und die Tabernarien, letztere eine Art Volkskomödie, welche die Sitten der untern Stände darstellte, in Mode kamen, gerieth die Atellane in Verfall. Von ihrem Wiedererwecker, C. Memmius, ist Näheres nicht bekannt. (C. Memmius post Novium et Pomponium artem Atellaniam diu jacentem ressuscitavit.)[1]) Der Grammatiker Charisius[2]) führt von ihm eine Redensart an aus der Atellane Junius: Mommius (Memmius) in Atellana Junius. Die Ausgelassenheit der Atellanen nahm schon unter Tiber so überhand, dass dieser selbst in seinen Lüsten und Ausschweifungen finstere Despot gegen die Atellanen von Staatswegen einschreiten und die Spieler aus Italien jagen liess.[3]) Wahrscheinlich aber mehr aus persönlichen als aus Staatsgründen; wie man vermuthet, wegen einer vom Publicum mit stürmischem Beifall anfgenommenen Anspielung auf den alten kaiserlichen „Bock,“ welche in einem Atellanischen Nachspiele vorkam.[4]) Bald aber sehen wir die Atellanen mit erneuter Wirksamkeit auftreten. Wie der Pöbel die blutigen Kampfspiele, so konnte die vornehme Welt in Rom die schmutzig unzüchtige Atellanenposse nicht mehr entbehren. Reich und Volk, so war es vom Schicksal bestimmt, sollten an Sulla's Krankheit zu Grunde gehen.

Die römische Tragödie.

Sie tritt in zwiefacher Form auf: in griechischer Gestalt, als griechisch-römische Tragödie, nach griechischen Vorbildern und Fabelstoffen von Griechen oder Halbgriechen bearbeitet (Semigraeci nihil amplius quam graeca interpretabantur)[5]); und als eigentliche römische Tragödie der domestica facta, mit Helden und Fabelstoffen aus der heimischen Geschichte. Von ersterer (Crepidata, vom tragischen Schuh, crepida, so benannt) sind, ausser Seneca's Tragödien, blos Bruchstücke; von der zweiten, praetexta, die den Namen vom römischen, purpurverbrämten Gewande (Praetexta) hat, nur die Octavia des Seneca vorhanden, und selbst diese lückenvoll und in verschobener Gestalt.

1) Macrob. Sat. X, 1. — 2) I. p. 118. — 3) Tac. Ann. IV, 14. — 4) Suet. Tib. c. 45: Hircum vetulum etc. — 5) Suet. de illustr. gram. 1.

Die griechisch-römische Tragödie.

Ihren Gründer haben wir schon in dem aus Tarentum nach Rom geführten Kriegsgefangenen, Livius Andronicus, kennen lernen. Livius hiess er nach seinem Gebieter, Livius Salinator, dessen Kinder Andronicus unterrichtete, und der ihm die Freiheit schenkte.[1]) Das Chronologische über ihn enthält eine Stelle in Cicero's Brutus.[2]) Hiernach wäre Livius Andronicus 514 d. St., ein Jahr vor des Ennius Geburt, mit seinem ersten Drama in Rom als Schauspieler und Dichter aufgetreten.[3]) Cicero vergleicht den Livianischen Styl, in Beziehung auf dessen Uebersetzung der Odyssee, mit den Dädalischen Bauten. Von den Dramen des Andronicus (Liviae fabulae) meint Cicero, dass sie einer wiederholten Lesung nicht würdig (non dignas quae iterum legantur). Ausser Tragödien soll er auch Komödien und einen Festgesang gedichtet haben. Als „dreimal neun Jungfrauen", auf Verordnung des Oberpriesters, dieses Festlied im Tempel des Jupiter einübten (544 d. St.), schlug der Blitz auf dem Aventinus in den Tempel der Juno Regina ein.[4])

Von Andronicus' Tragödien haben sich Titel und einzelne Verse erhalten: Achilles (1 Vers), Ajax (1 Vers), Aegisthus (etwa ein Dutzend vereinzelter Verse), Andromeda (1 V.), Danae (1 V.), Equus Trojanus (das trojanische Pferd; 1½ V.), Hermiona (1 V.), Tereus (4 zerstückelte V.), Juno (4 Hexameter mit jambischem Endfuss) und noch etwa ein Dutzend Einzelverse aus unbekannten Dramen. Sämmtliche Fragmente sind aus Tragödien nach griechischen Vorbildern, die gleichfalls zu den verschwundenen gehören, mit Ausnahme von Euripides' Helene, deren Nachbildung ein erhaltener Vers aus des Andronicus gleichnamiger Tragödie bekundet, den wir aber bei Otto Ribbeck[5]), so wie auch den Titel der Tragödie, Helena, unter den Fragmenten vermissen. Bei Macrob.[6]) lautet der Vers des Andronicus:

> Tu qui permensus ponti Maria alta velivola[7]):
> „Die du das Meer durchmessen, das segelwallende."

1) Euseb. Chron. n. MDCCCXXX. — 2) 18, 72. — 3) Vgl. Tusc. disp. I. intpp. Kühner. — 4) Liv. XXVII, 37. — 5) Tragic. Romanor. Reliq. Lips. 1852. — 6) Sat. VI, 5. — 7) Eurip. Helen. v. 876.

Die erwähnte Uebersetzung der Odyssee von Andronicus ist im altitalienischen, saturnischen Sylbenmaass. Niebuhr meint, Andronicus habe die Odyssee wohl nur „in's Kurze zusammengezogen, nicht in ihrem ganzen Umfange übersetzt." Worauf sich diese Annahme stützt, bleibt ein historisches Geheimniss.

Cneus Naevius, aus Campanien. Bäse[1]) nennt ihn einen „geborenen Griechen." Der grösste Theil der campanischen Bevölkerung sprach aber Oskisch.[2]) Immerhin kann Naevius als Halbgrieche gelten. Er soll im ersten punischen Kriege als Soldat mitgefochten haben.[3]) Seit 519 d. St. führte er Dramen in Rom auf und erwarb, namentlich als Komödiendichter, grossen Ruf. Aus Anlass eines politischen Schmähgedichtes gegen die mächtige Adelsfamilie der Meteller, nach Andern wegen einer im Geiste des Aristophanes geschriebenen Komödie, welche Angriffe auf die Meteller enthielt, erlitt Naevius Kerkerstrafe. Von den Tribunen befreit, setzte er seine Angriffe fort und wurde desshalb aus Rom verbannt. Er starb im Exil zu Utica gegen 550 d. St., 204 v. Chr. Naevius Comicus Uticae moritur pulsus Roma factione nobilium ac praecipue Metelli.[4]) Für seine Tragödien nahm er Aeschylos, Euripides und Anaxandrides (der einen Anchises geschrieben) zum Muster. Naevius soll zuerst verschiedene Fabeln aus Lustspielen der neuen attischen Komödie zu Einer Komödie verflochten haben.[5]) Hat Naevius wirklich ein Drama Romulus geschrieben[6]), das Lange[7]) und O. Müller[8]) für eine Komödie, Signorelli[9]), Neukirch[10]) und Regel[11]) für eine Tragödie halten, so war Naevius auch der Schöpfer der Praetexta oder Praetextata (fabularum praetextarum). Die Fragmente aus seiner Tragödie Lycurgus deuten auf eine freie Behandlung des griechischen (verlorenen) Originals. Sein Ausdruck scheint, von Schwung und Kühnheit abgesehen, auch gewandter und geschmeidiger als der des Andronicus. Cicero, der die Odyssee des letztern noch als ein rohes Dädaluswerk bezeichnet, vergleicht das in saturnischen Versen gedichtete

1) Röm. Litteraturg. S. 77. §. 29. — 2) Niebuhr R. G. I, 117. — 3) Gell. XVII, 21. — 4) Euseb. n. MDCCCX. — 5) Terent. Andr. prol. v. 20. — 6) Varro L. L. VII. 107. — 7) Vind. p. 14. not. 18. — 8) zu Varro VII, 107. — 9) Stor. crit. de Teatr. II, p. 21. — 10) de fab. tog. p. 62. — 11) a. a. O. p. 40.

Epos, „der punische Krieg“ (bellum Punicum) von Naevius, rücksichtlich des Styls, mit einem Erzbilde von Miron.[1]) Naevius' Dramen scheinen sich bis in die Zeit des Horaz auf der Bühne erhalten zu haben. Horaz ertheilt ihm das Lob eines „fast Neuen“:

> Naevius in manibus non est et mentibus haeret
> Paene recens?[2]) . . .
> „Ist nicht Naevius Allen zur Hand, und lebt im Gedächtniss
> Noch wie neu?“ . . .

In Ribbeck's Reliq. finden wir folgende Titel mit den einzelnen Verszeilen als Bruchstücke aus Naevius' Dramen verzeichnet: Andromacha (2 V.), Danae (11 vereinzelte V.), Equus Troj. (1 V.), Hector (proficiscens) (2 Einzelv.), Hesiona (1 V.), Iphigenia (1 V.), Lycurgus (gegen 30 vereinzelte V.). Lustspieltitel: Agitatoria (Treiber-Komödie), Agricola (der Landmann), Ariolus (Weissager), Buccula (Grossmaul), Carbonaria (Kohlenbrenner-Komödie) u. s. w. Wobei jedoch zu beachten, dass Naevius, wie schon erwähnt, oft mit dem Atellanendichter Novius verwechselt worden, und wohl manche dieser Titel auf Rechnung des Letztern kommen dürften. Aus unbestimmten Dramen des Naevius sind noch etwa ein Dutzend Versbröckel vorhanden. Ausserdem werden ihm zwei Tragödien mit Fabelstoffen aus der heimischen Geschichte (Praetextae) zugeschrieben: Clastidium[3]) mit einem Vers, und der schon erwähnte Romulus s. Alimonium Romuli et Remi, das, nach einer Angabe des Donat[4]), gespielt wurde: dum in theatro ageretur. Durch sein Heldengedicht, Bellum Punicum, darf Naevius auch Anspruch auf den Ehrentitel des ältesten Epikers der Römer machen, dem Virgil manche Wendungen und manche Erfindung entlehnt hat.[5])

Quintus Ennius. Des Andronicus Landsmann, zu Rudiae, in der Nähe von Tarentum (239 v. Chr.) geboren. Er soll, als Genosse des Scipio Africanus, den zweiten punischen Krieg mitgemacht, dann in Sardinien, unter Torquatus, als Centurio gedient haben. Von Sardinien nahm ihn Cato mit nach Rom.

1) Brut. c. 18. 19. — 2) Ep. II. 1. v. 53 f. — 3) Varr. L. L. VII, 107 u. IX, 78. — 4) Donat. in Terent. Adelph. IV, 1, 21. — 5) Macrob. Sat. VI, 4.

Nachdem Ennius aus Aetolien, wohin er den M. Fulvius begleitet hatte (565 d. St.) nach Rom zurückgekehrt war, bezog er den Aventinischen Hügel, als römischer Bürger, wo er sich kärglich einrichtete mit einer einzigen Dienerin, die ihm die Wirthschaft besorgte. [1])

Ennius war der erste zum römischen Bürger und Dichter erhöhte Grieche, welcher des Umgangs der edelsten Familien gewürdigt ward und der öffentlichen Achtung genoss. Die Scipionen, deren Thatenruhm er in seinem Heldengedicht Scipio besang, erwiederten seine poetischen Verdienste um ihr Haus mit ihrer staatsmännischen Freundschaft. Sein in Hexametern gedichtetes Staatsepos: Annales, ein umfassendes Werk in 18 Büchern [2]), das von der Gründung der Stadt bis zu den jüngsten Kriegen herabstieg, umgab das kriegerisch-aristokratische Rom mit einem fernhintragenden, den Geschichtsberuf der Römer und die Grösse der vollbrachten Thaten weihenden, pragmatisch-poetischen Glorienschein. Ennius lehrte die Römer zuerst die Poesie als eine höhere Eingebung achten, und sie aus Staatsgründen, als ein Werkzeug der Ruhmesverherrlichung, ehren. Er prägte ihr den Charakter einer pragmatisch-aristokratischen Urkundendichtung auf, den ächt römischen Stempel, den die wieder gräcisirende Epik Virgil's verwischte. Die Richtung, die Ennius der römischen Poesie auf die Zeitgeschichte gab, musste sie einhalten. Nur so konnte eine halbschürige, heroen- und fabellose, mythenbaare, nachbildnerische Dichtkunst eine römische Nationalpoesie schaffen. Sie konnte es, wenn schon mit Preisgabe, mit herzhaft freiwilliger Preisgabe idealer Gestaltung, des höchsten Reizes und Zaubers freilich dichterischen Bildens, ja der geistigen Seele der Poesie, die aber einmal dem römischen Geiste versagt blieb, für deren Mangel die gräcisirende Form nicht schadlos zu halten vermag; ihn, im günstigsten Falle, nur verschleiert. Ennius hatte sich in den Mittelpunkt gleichsam der römischen Anschauung hineingelebt und hineinempfunden, einer Anschauung, welche, der freien kunstbildnerischen Phantasie und Mythengestaltung entrathen,

1) Euseb. n. MDCCCLXX. Hieron. Columna in collect. Fragm. Ennii. — 2) Suet. de illustr. gramm. 2. M. Hoche, de Ennian. annall. fragmm. Bonn. 1839.

das Göttliche selbst pragmatisirt, zu blosser Geschichtlichkeit niederschwert, und dem Staatszwecke dienstbar macht. Aus diesem Bewusstseyn heraus mochte Ennius sich die mythenlosen Begriffe jenes Euemeros von Messana aneignen, welche in seiner, von Ennius übersetzten Schrift, „das heilige Verzeichniss" (*ἱερὰ ἀναγραφή*) den menschlichen Ursprung aller griechischeu Götter aus Tempelarchiven zu beweisen vorgab, und dadurch, wie Plutarch [1]) sich ausdrückt, die Welt entgötterte; eine vollständige Gottlosigkeit (*πᾶσαν ἀϑεότητα*) über die Welt verbreitete. Hat doch ähnlich der geschichtsstarre Staatsgeist der römischen Patricier die religiöse Disciplin der Etrusker zu politischen Zwecken ihrer regierenden Kaste verwendet und, durchaus im Sinne des Euemeros, die tuskische Dogmatik, die eine theologische Physik war [2]), als Geschichtshebel, im Dienste ihrer Herrschaftsinteressen, wirken lassen. Ein solches Verständniss des römischen Geistes bekunden auch andere Schriften des Ennius: sein gastronomisches Poem in Hexametern z. B.; eine Bearbeitung der Hedypathetica oder Hedypathia oder Phagetica des Archestratos [3]), ein esskünstlerisches Werk, das keinen würdigern Dolmetsch als den Ennius finden konnte, von dem Horaz sagt:

> Ennius ipse pater numquam nisi potus ad arma
> Prosiluit dicenda . . . [4])
> „Urahn Ennius selbst, nie, ausser berauscht, zu der Waffen
> Hochruhm sprang er hervor" . . .

Bekundet ferner Ennius' Vorliebe für Epicharmos, mit dessen Götter und Mythen parodirender Naturphilosophie sein „Epicharmus" die patricischen Geschlechter Roms bekannt machte: eine Blumenlese aus Epicharmos' Schriften in Hexametern und trochaischen Tetrametern.

Diese gründliche Erkenntniss des römischen Geistes und sein vollkommenes Aufgehen in demselben beweist Ennius auch als Tragiker, indem er, vorzugsweise auf Euripides freigeistischer Tragik fussend, die griechischen Vorbilder ins Lateinische nicht

1) Is. et Os. p. 475 Wytt. — 2) Creuzer, Symb. 1. S. 121, 3. Aufl. — 3) Schneid. Epimetr. 1 ad Aristot. H. A. p. LII. Vgl. Bernhardy Grundr. d. Röm. Litt. S. 179. Burmann, Anthol. lat. III, 135. — 4) Ep. I, 19. v. 7.

sowohl übertrug, als umschmolz, mit Ausnahme der Medea, die, nach Cicero [1]), eine wörtliche Uebersetzung seyn soll, wahrscheinlich nach einer ältern Ausgabe von Euripides' Medeia, die Ennius zur Hand gehabt. [2]) Osann dehnte die Voraussetzung einer ersten Recension auf alle Fragmente des Ennius aus, zu denen sich keine griechische Textstelle in den vorhandenen Tragödien wollte finden lassen. [3]) Auch Boeckh brachte ein Fragment aus Ennius' Iphigenia mit Euripides' angeblich erster aulid. Iphigen. in Verbindung, weil dasselbe keiner Stelle in dessen vorhandener Iphig. in Aul. entspreche. Der grosse Godofredus Hermann nahm sogar, auf Grund jener Abweichungen, Text-Verbesserungen in Euripides' Hecuba vor. Die grossen Gelehrten dachten nur nicht bei diesen Voraussetzungen an jenes Surrogat, das den Römern von der Mutter Natur als Ersatz für ursprüngliches Kunstgenie verliehen worden. Wir meinen jenes Umgestaltungs-, Umwandelungs-, kurz jenes erstaunliche Aneignungstalent, das sie nach allen Richtungen hin bewährten und das auf dramatischem Gebiete Ennius zuerst im vollsten Maasse walten liess, der sich selbst ins Lateinische, so zu sagen, umgearbeitet hatte. Sein Umgestaltungsgrundsatz erstreckte sich bis auf die Metra, indem er häufig Trochäen anwendet, wo das griechische Original Jamben braucht.

Ennius starb 585 d. St. (169 v. Chr.), ein Siebziger, an der Gicht. Er wurde in dem Grabmal des Scipio Afric. (d. ä.) beigesetzt. [4]) Plinius schreibt [5]), der ältere Africanus habe die Statue des Q. Ennius auf sein Grabmal setzen lassen. Cicero theilt des Ennius von ihm selbst verfasstes Epitaphium mit [6]):

Aspicite, o cives, senis Ennii imagini formam.
 Heic vestrum panxit maxuma facta patrum.
Nemo me lacrumis decoret neque funera fletu
 Faxit. Cur? Volito vivus per ora virûm.
„Bürger, betrachtet des Ennius Bildniss, des greisen: denn Er war's,
 Der den unsterblichen Ruhm euerer Väter besang.
Niemand weine mir nach und benetze mit Thränen mein Grabmal!
 Fragt ihr warum? Weil im Mund' ewig der Männer ich leb'."

1) de fin. I, 2, 4. — 2) Vgl. Planck, Qu. Ennii. Med. Commentt. illustr. Gotting. 1807. 4. — 3) Annall. critt. p. 79 ff. — 4) Euseb. n. MDCCCXL. — 5) H. N. VII, 31. — 6) Tusc. I, 15.

Ovids Ausspruch: Ennius ingenio maximus, arte rudis[1]: Ennius gross durch Genie; roh nur und dürftig an Kunst, mag als das Urtheil der Schöngeister des verweichlicht eleganten Rom gelten, im „goldnen Zeitalter" ihrer Poesie. Das goldene Zeitalter der Römer aber war ihr eisernes, auch im Drama. Die Fragmente von Ennius' Schauspielen kann jeder, wer Lust hat, bei O. Ribbeck, in Bothe's[2] Sammlung oder bei J. Wahlen[3] aufsuchen. Wir begnügen uns mit Angabe ihrer Titel: Achilles (zehn ein- und zweizeilige Bruchstücknummern), Ajax (2 V.), Alcumaeo (IV N. 13 V.), Alexander (X N. 28 V.), Andromacha Aechmalotis (die Kriegsgefangene Andromache) (XIII N. 30 V.), Andromeda (VIII N. 10 V.), Athamas (I N. 5 V.), Chresphontes (VIII N. 15 V.), Erechtheus (III N. 4 V.), Eumenides (IV N. 5 V.), Hectoris Lustra (Hektors Sühne) (XV N. 22 V.), Hecuba (XI N. 15 V.), Iphigenia (in Aul.) (XI N. 29 V.), Medea exul (die verbannte Medea) (XVI N. 36 V.), Medea (Atheniensis) (I N. 2 V.), Melanippa (VI N. 8 V.), Nemea (II N. 2 V.), Phoenix (VIII N. 11 V.), Telamo (IX N. 16 V.), Telephus (VIII N. 10 V.), Thyestes (XI N. 17 V.). Aus unbestimmten Dramen (LXIV N. etwa 80 V.).

Die Uebereinstimmung des Ennius mit den religiösen Vorstellungen seines griechischen Vorbildes mögen ein Paar Stellen aus den Fragmenten des Telamo darthun (N. I u. II bei O. Ribbeck[4]):

Ego deûm genus esse semper dixi et dicam coelitum,
Sed eos non curare opinor, quid agat humanum genus:
Nam si curent, bene bonis sit, male malis, quod nunc abest.

Immer sagt' ich, sag' es fürder,
Dass im Himmel Götter sind;
Doch nicht wähn' ich, dass um Menschen
Sie sich kümmern und ihr Thun:
Wär' es, ging es gut den Guten,
Schlimmen schlimm, doch ist's nicht so.

Sunt superstitiosi vates impudentesque Arioli,
Aut inertes aut insani aut quibus egestus imperat.

1) Trist. II, 424. — 2) Poett. Latt. Scenicc. T. V. p. 33 ff. — 3) Ennianae poesis Reliq. Lips. 1854. — 4) p. 44.

Qui sibi semitam non sapiunt, alteri monstrant viam.
Quibus divitias pollicentur, ab iis drachmam ipsi petunt.

Priester und Wahrsager sind nur abergläubige Schwärmer oder
Schamlose Fas'ler, Müssiggänger theils, theils unverschämte Thoren ...
Sie wissen selbst für sich nicht Weg und Steg und weisen Andern doch die gute Bahn.
Verheissen Schätze und erbetteln sich nur eine Drachme ...

M. Pacuvius, Schwestersohn von Ennius, aus Brundusium, geb. 533 d. St. Starb im Alter von 90 Jahren zu Tarentum, wohin er sich aus Rom zurückgezogen, nach einem der Malerei und der dramatischen Dichtung gewidmeten Leben. Unter seinen 12 Tragödien waren Antiopa und Dulorestes hochberühmt. Varro [1]) hebt seine Fülle und Fruchtbarkeit hervor. Horaz sagt von ihm: aufert Pacuvius docti famam senis [2]): „Pacuvius trägt den Ruhm des gelehrten Greises davon." Auch Quinctilian preist ihn als den „Gelehrten". [3]) Mit der grössten Kühnheit in Bildung von Wortformen und Zusammensetzungen verband Pacuvius künstliche Verschlingung der Satzglieder und Perioden. [4]) Darauf mochte Cicero zielen, wenn er die Ausdrucksweise des Pacuvius rügt [5]): male locutum. Ausser Tragödien wurde ihm eine Satura beigelegt, dergleichen auch Ennius gedichtet. Ueber des Pacuvius' Dulorestes, eine Nachbildung von Euripides' Iphigenia auf Tauris, hat der Lyriker H. Stieglitz, Dichter der „Bilder des Orients", eine gute Doctor-Dissertation geschrieben (1826).

Antiopa (Ribb. XIV, 16). Nach Cicero [6]) eine wörtliche Uebersetzung von Euripides' verloren gegangener Antiope. Cicero zählt die Tragödie zu den trefflichsten und edelsten. Der Satiriker Persius nennt die Antiope des Pacuvius verrucosa [7]), „voller Warzen", worunter er alterthümliche Auswüchse versteht. An dergleichen Warzen fehlt es auch dem Persius nicht.

Armorum judicium (Waffengericht.) (R. XVI. 18). Nach Aeschylos. [8])

Atalanta (R. XXIII. 28). Die im Wettrennen von Hippomenos ersiegt ward.

1) Bei Gell. VII, 14. — 2) Ep. II, 1, 55f. — 3) X, I, 97. — 4) I, 5, 70. Auct. Rhet. ad Herenn. IV, 7. — 5) Brut. c. 74. — 6) fin. I, 2. 4. — 7) I, 77. — 8) Welcker, gr. Trag. 1369ff.

Chryses (XXI. 34.) N. VI:

„Schau um dich, über dich, was rings die Erd
Umschliesst, bei uns das Coelum wird's genannt,
Die Griechen heissen's Aether. Was da ist
Der Himmel ist's, der es belebt und bildet
Und wachsen macht; der Alles auch begräbt
Und in sich fasst, der Vater ist des Alls —
Die Erd ist Mutter, sie gebiert den Leib,
Und dem vermählt der Aether dann die Seele.
Von dorther stammt, was da geworden ist,
Und was da war, da ging es unter auch."

Hoc vide circum supraque quod complexu continet
Terram . . .
Id quod nostri coelum memorant, Graji perhibent Aethera,
Quidquid est hoc omnia animal format alit auget creat,
Sepelit recipitque in sese omnia, omnium quidem est pater. etc.

Chryses war der Halbbruder von der Chryseis, der Kriegsgefangenen Agamemnon's, und Hoherpriester des Apollon in Sminthe, dort wurde er von dem aus Taurien entflohenen Geschwisterpaar erkannt.

Dulorestes (XXXII. 42). Der Name ist eine Zusammensetzung aus δοῦλος (Sklav) und Orestes, der wahrscheinlich in dieser, der Iphigenia auf Tauris nachgebildeten Tragödie als Sklave verkleidet auftrat. Oder, wie Andere wollen: Dolorestes, von δόλος „List" „Betrug", wegen der Täuschung, die Orestes dem Thoas spielte, um das Bild dem Thoas zu entführen. Cicero spricht von der Aufführung des Stückes und dem rauschenden Beifall, der demselben zu Theil ward.[1])

Hermiona (XXIV. 28). Nach Sophokles.

Iliona (XVIII, 26). Worin des Polydorus Schatten der schlafenden Iliona, seiner Schwester und Gemahlin des Polymnestor, erscheint. Von dem Schauspieler Fusius, der im Rausch die schlafende Iliona verschlief, spricht Horaz[2]):

. . . Fusius, da er trunken
Einst die Iliona schlief, und wenn Catienen[3]) zu Tausend
„Mutter, vernimm mein Wort!" ausriefen . . .

Medus (XXIV. 23). Sohn der Medea von Aegeus. Mit

1) Lael. 7, 24. — 2) Sat. II, 3. 60 ff. — 3) Catienus, ein Schauspieler mit einer Donnerstimme.

einem von Medea ihm gereichten Schwerte erschlug Medus den Perses, der sich den Thron von Medus' Grossvater Aeetes, König zu Kolchis angemaasst hatte, und nahm das Reich als sein Erbe in Besitz. Bei Pacuv. heisst Absyrtus, Medea's Bruder, Aegialeus.[1])

Niptra (XI. 25). Nach Sophokles. „Das Waschwasser", zum Fussbad des heimgekehrten Odysseus. Gegenstand der Tragödie ist die unfreiwillige, mit einem Rochenstachel als Pfeilspitze bewirkte Verwundung des Odysseus durch seinen mit der Circe erzeugten Sohn, Telegonus. (N. IX. S. 92.):

Ulysses (zum Chor) „Haltet mich, haltet! Mich verzehrt das Geschwür.
Entblösst mich, o mir! Mich vernichtet die Qual!
Verlasst mich, gehorcht, lasst mich allein!
Jede Berührung, jede Betastung,
Weh! sie verdoppelt den wüthenden Schmerz!

Ulixes. Retinete, tenete! opprimit ulcus.
Nudate! heu miserum me, excrucior!
Operite, abscedite jamjam.
Mittite, nam attractu et quassu
Saevum amplificatis dolorem.

Doch wird auch gleich der obligate römische Dämpfer auf diesen heroischen Schmerzensausdruck Sophokleischer Tragik gesetzt, die der Halbgrieche Pacuvius seinen Römern ins römische Heldenpathos, d. h. in's Stoische des Schmerzverwindens umtragiren musste (N. X.):

„Still beklagen darf sein Schicksal
Doch bejammern nicht der Mann;
Also ziemt es ihm; denn Thränen
Sind des Weibes Eigenthum" . . .

Aber auch der Tragödie, gelehrter Greis!

Conqueri fortunam adversam, non lamentari decet,
Id viri est officium, fletus muliebri additus.

Muss solche Römer-Tragik nicht jedes Mitleid sich alles Ernstes verbitten? Und was ist eine Tragik ohne Mitleid? Si fractus illabatur orbis impavidum ferient ruinae — unter diesem erhabenen Zeichen unbeugsamen Römersinnes mögen die Seneca und grossen Corneille siegen; eine tragische Mitleidszähre fliesst unter solchem Zeichen nicht.

1) Cic. de N. Deor. III, 19.

Pentheus. Ohne Nummer; ohne Bruchstück. Eine Erwähnung von dieser Tragödie des Pacuvius findet sich bei Servius[1]), nebst Angabe der Fabel, die wir aus Euripides' Bakchae kennen.

Periboea (XXVIII. 38). Mutter des Ajax, den die von ihrem Vater verfolgte und als Sklavin verkaufte Gemahlin des Telamon auf der Insel Salamis gebar. Ribbeck[2]) hält diese Tragödie für eine Nachbildung des Oeneus von Euripides.

Teucer nach Sophokles.[3])

Aus unbestimmten Dramen enthält die Fragmentensammlung noch LX Nummern mit etwa 70 V.

Von Pacuvius' Praetexta: Paulus (Aemilius) sind 4 Verse (N. IV.) übrig.

Lucius Attius. Geb. um 584 d. St. Aus seinem Leben ist nichts bekannt, als dass er zu Tarent dem hochbejahrten Pacuvius seinen Atreus vorlas.[4]) Wie den Pacuvius Gelehrsamkeit und Fruchtbarkeit, so zeichnete den Attius Geisteshoheit, Schwung und Erhabenheit aus: Aufert Pacuvius docti famam senis, Attius alti; „Attius (oder Accius) heisst der erhabne." Aehnlich Ovidius.[5]) und Quinctil.[6]) Er strebte dem Aeschylos nach, dessen befreiten Prometheus er in's Lateinische übertrug. Das einzige daraus erhaltene Fragment[7]) haben wir bei Besprechung von Aeschylos' befreitem Prometheus mitgetheilt. Aus dem Titel Aeneadae (s. Decius) wollte Stieglitz[8]) eine trilogische Composition vermuthen. Aeneadae und Antenoridae waren aber nur gemeinsame Titel für verschiedene Stücke aus der römischen Geschichte. Zugleich beschäftigte sich Attius, der Aeschylos der Römer und ihr grösster Tragiker[9]), mit der Theorie seiner Kunst, wie Sophokles. Ausser einer Geschichte der dramatischen Poesie, Didascalia in mehrern Büchern, schrieb Attius auch ein Werk über dramatische Kunst unter dem Titel Pragmatica.[10])

Achilles (III, 3) nach Aeschyl., Myrmidones (IX. 17) nach Aeschyl., Aegisthus (V. 6.), Clytämnestra (X. 11) n. Aeschyl., Agamemnonidae (II, 5), Erigona (VII, 7) n. Sophokles, Alcestis (1 V.), Alcumaeo (VIII, 11), Alphesiboea (IX,

1) Aen. IV, 469. — 2) S. 297. — 3) Welcker a. a. O. — 4) Gell. XIII, 2. Euseb. n. MDCCCLXX. — 5) Amor. I, 15. — 6) V, 13. — 7) Cic. Tusc. II, 10. — 8) Dulor. p. 71. — 9) Vell. P. I, 17. — 10) Mercerus zu Non. M. p. 134.

10). Diese hält Bothe[1]) mit Alcumaeo für eine und dieselbe Tragödie und vermuthet als Inhalt Alkmäon's Ermordung durch die Söhne des Phegeus. Amphitruo (XIII, 15) nach Sophokles[2]), Persidae (I. 2) n. Aeschylos, Andromeda (XV. 18) n. Sophokles, Antenoridae (V. 7) n. Sophokles, Deiphobus (V. 8), Antigone (VI. 8) n. Sophokles, Armorum judicium (XV. 16) n. Aeschylos, Astyanax (XIII. 21) n. Sophokles, Atreus (XIX. 32) n. Sophokles, Bacchae (XIX. 20) n. Euripides, Chrysippus (V. 6) n. Sophokles, Diomedes (XII. 14), Epigoni (XVI. 20) n. Euripides, Eriphyla (1 V.) n. Sophokles, Erinausimacha (XVII. 20), Eurysaces (XXIII. 43) n. Sophokles, Hecuba (1 V.) n. Euripides, Hellenes (III. 5) n. Sophokles, Medea (XIII. 43) n. Euripides, Meleager (XVII. 20) n. Sophokles, Neoptolemus (XIII. 13) n. Sophokles (Polyxene), Nyctegresia (X. 10). Der nächtliche Fürstenrath. Fabel des Rhesos. Oenomaus (X. 20) n. Sophokles, Pelopidae (VI. 7) n. Sophokles, Philocteta (XXI. 45) n. Aeschylos, Phinidae (IX. 12) n. Aeschylos, Thebais (I. 2) n. Euripides, Telephus (XV. 23) n. Aeschylos, Tereus (IX. 14) nach Sophokles.

Aus unbestimmten Dramen (XLI. 34).

Praetextae von Attius werden genannt: Aeneadae s. Decius (XII. 15.). Inhalt: Des Decius Opfertod fürs Vaterland.[3]) Die Bruchstücke hat Ribbeck[4]) zu einem vollständigen Fabel-Skelett mit osteologischem Geschick verbunden.

Brutus (V. 25). N. 1. (Rib. S. 239):

Tarquinius (Superbus).

Wie ich zu Nacht den Leib Rast halten liess,
Durch Schlaf die müden Glieder zu erquicken:
Da war es mir im Traum, als trieb zu mir
Ein Hirte seine trefflich schöne Heerde.
Zwei Störe wählt' ich d'raus, in deren Adern
Ein Blut geflossen, und den besseren,
Den schlachtet' ich. Sein Bruder rennt darauf
Mit seinen Hörnern gegen mich, und wirft
Zu Boden mich mit einem Stoss, dass ich
Im Staube, rücklings, schwer verwundet lag.
Und da sah ich ein wunderbar Ereigniss

1) Rhein. Mus. 1836. S. 252. — 2) Welcker a. a. O. — 3) Liv. X, 27. — 4) S. 350.

Am Himmel, denn der Sonne Feuerball
Zerschmolz und ging rechtwärts in andre Bahn.

N. II.:

Ein Augur. König! wenn was der Mensch im Leben
Handhabt, denket, sorgt und schaut,
Was er wachend thut und treibt,
Wenn ihm das erscheint im Traum,
Ist's kein Wunder. Doch ist diessmal
Deutungslos nicht dein Gesicht.
Drum hab' Acht, ob den du blöde
Achtest, und dem Vieh kaum gleich,
Ob er nicht im wackern Busen
Hohen Weisheitssinn bewahrt,
Dass er dich vom Thron nicht stosse. —
Was du an der Sonne sahst,
Deutet an, dass nahen Wechsels
Harren mög' das Römervolk. —
Mag's dem Volk zum Heil gedeihen! —
Denn dass rechtwärts seinen Lauf
Nahm von links das stärkre Zeichen,
Deutet Günstiges uns an;
Dass in Herrlichkeit vor allen
Blühen wird das Römervolk. —

N. III. Volk. Wer uns am besten hat berathen,
Der steh als Haupt auch an des Volkes Spitze.

N. IV. Tullius, der fest gegründet
Hat dem Bürger Freiheit, Recht.

N. V. Lucretia. In stürmischer Nacht kam er in unser Haus.

Tarquin. Quum jam quieti corpus nocturno impetu
Dedi sopore placans artus languidos:
Visum est in somnis pastorem ad me adpellere
Pecus lanigerum eximia pulcritudine,
Duos consanguineos arietes inde eligi
Praeclarioremque alterum immolare me.
Deinde ejus germanum cornibus conitier
In me arietare, eoque ictu me ad casum dari:
Qui prostratum terra, graviter saucium,
Resupinum in caelo contueri maxumum
Mirificum facinus: dextrorsum orbem flammeum
Radiatum solis liquier cursu novo.

N. II. (Augur) Rex, quae in vita usurpant homines, cogitant curant vident
Quaeque agunt vigilantes agitantque, ea si cui in somno accidunt,
Minus mirum est, sed di rem tantam haud temere improviso offerunt.

Proin vide, ne quem tu esse hebetem deputes aeque ac pecus,
Is sapientia munitum pectus egregie gerat
Teque regno expellat: nam id quod de sole ostentum est tibi,
Populo commutationem rerum protendit fore
Perpropinquam. Haec bene verruncent populo! Nam quod dexterum
Cepit cursum ab laeva signum praepotens, pulcherrume,
Auguratum est rem Romanam publicam sommam fore.

N. III. (Populus) . . . Qui recte consulat, consul elucet.

N. IV. Tullius, qui libertatem civibus stabiliuerat.

N. V. Lucretia. Nocte intempesta nostram devenit domum.

Das sind die fünf Tragiker Roms, aus der Zeit der Republik; aus dem eisernen Zeitalter Roms, das aber in Wahrheit, wie schon bemerkt, sein goldenes war, ähnlich jenem Stabe, den der Gründer dieser Republik, Marcus Brutus, dem Delphischen Apoll weihte und der in einer Schale von hartem Eichenholz eine Stange barg von gediegenem Golde. Einen sechsten Dichter dieser Periode, M. Atilius, dessen Electra, eine Uebertragung der Sophokleischen Elektra, Cicero ablehnt, nennt er, mit Berufung auf Licinius, ferreum scriptorem [1]), „einen eisernen Schriftsteller", welcher danach also nur von aussen jenem Brutusstabe glich, und den Bernhardy denn auch als „ungeniessbar" zum alten Eisen wirft [2]) — den Tragiker Atilius nämlich; als Komödiendichter lässt ihn auch Bernhardy gelten. Aus jenen fünf Grundsäulen der republicanischen Römertragödie, unter deren Scherbenhügel sie, als ihre eigenen Grabstelen, halbverschüttet trauern, ragt M. Attius, römischen Geschmacksrichtern zufolge, hoch hervor. Vellejus bezeichnet ihn als Gipfel der römischen Tragödie [3]); Columella weist dem Attius neben Virgil die höchste Stelle an. [4]) Quinctilian preist Attius [5]), und nächst ihm, Pacuvius, als die beiden an gediegener Spruchweisheit, Gewicht der Worte und Schwergehalt der Charaktere bedeutendsten Tragiker.

Von den Tragödien aus dem „goldenen Zeitalter" der ersten Kaiser, namentlich aus der goldnen Zeit des Kaisers Augustus,

1) Fin. I, 2. — 2) Röm. Litt. S. 181. — 3) II, 6. — 4) De re rust. praef. — 5) X, I, 97.

der bekanntlich sein Leben als eine lustige Farce mit einem plaudite schloss, sind von den Ueberbleibseln selbst nur wenige kümmerliche Brocken für den Ranzen der Antiquare abgefallen. C. Asinius Pollio, einer der gefeiertesten Redner und Tragödiendichter jener Zeit, hat nicht einmal die Eine Klaue hinterlassen, aus welcher ein Welcker, dieser Cuvier dramaturgischer Fossilknochen, den ganzen Löwen hätte herstellen können. Nicht ein Vers von Asinius Pollio's Tragödien ist dem Untergang entrissen. Asinius Pollio, dessen Dichtungen Virgil als die einzigen besingt, die des Sophokleischen Kothurns würdig [1]):

Sola Sophocleo tua carmina digna cothurno.

und für dessen tragischen Trimeter Horatius Zeugniss ablegt [2]):

„Pollio dein senarischer Vers sind Thaten der Grossen.“
Pollio regum
Facta canit, pede ter percusso . . .

Nicht ein Riemlein von diesem Kothurn, nicht ein Bein von diesem senarischen Dreifuss ist auf uns gekommen. Was von Asinius Pollio zu sammeln und aufzutreiben war, hat sein Biograph, der Holländer Thorbecke, gewiss aus allen Ecken und Enden zusammengetragen mit heissem Bemühen; aber nach einem Bruchstück aus einer Tragödie des Pollio sieht man sich selbst in Thorbecke's Schrift [3]) vergebens um — Halt! ein Splitterchen doch erhascht! In des Charisius (410 nach Chr.) gram. lat. ed. Putsch. p. 77. glücklich aufgestöbert: „Veneris antistita Cupras“ (Cypriae). Welcher Fund! [4]) Oder weiss Masson in seiner Vita Ovidii von einem dritten Verse etwa zu den zwei einzigen aus Ovid's Medea unter den Fragmenten aufbewahrten Versen? aus Ovid's, von Quinctilian [5]) so hoch gepriesener und über Alles, was Ovid gedichtet, gerühmter Medea?

„Gleich einer Gottverzückten schweif' ich hin und her“
Feror huc illuc ut plena deo.
„Erhalten konnt' ich dich, ob ich verderben
Dich kann, fragst du?“ . . .

1) Ecl. VIII, 10. — 2) Sat. I, 10, 50f. — 3) de Asinii Pollion. vita ac studiis doctrin. Lugd. Batav. 1820. — 4) das. p. 125. — 5) X, I, 98. Tacit. Dial. 12.

Mehr über Ovid's Tragödie, Medea, hat auch Masson nicht von dem Teiresias in der Fragmenten-Nekyia erkunden und erforschen können; geschweige dass er, in Betreff der sonstigen Dramen des Ovidius, von dem Thebanischen Seher Winke erhalten hätte. Denn dass Ovid mehr als ein Theaterstück gedichtet, vernehmen wir aus seinem eigenen Munde [1]):

Et mea sunt populo saltata poemata saepe.

Und vor dem Volke wie oft nicht tanzte man meine Poeme.

Und [2]):

Carmina quod pleno saltari nostra theatro
Versibus et plaudi scribis amice meis.

„Unsre Gesänge, so schreibst du, tanzt man bei vollem Theater;
Beifall, schreibst du mir, Freund, klatsch' auch den Versen das Volk.“

Vom gepriesenen Thyestes des Varius Rufus, was enthält die Topfscharre der Abhubsammlerin, Archäologie?

— „Das Grässlichste zu leiden und zu thun.
Bin ich genöthiget“ . . .
Jam ferre infandissima
Jam facere cogor . . .

Dieser magere Bissen ist Alles, was von der Tragödie Thyestes des L. Varius Rufus und der berüchtigten Mahlzeit übrig geblieben. Und doch sagt Quinctilian, der Thyestes des Varius dürfe jeder Tragödie der Griechen an die Seite gestellt werden: Jam Varii Thyestes cuilibet Graecorum comparari potest.[3]) Ein harter Verlust, über den sich Varius Rufus vielleicht am wenigsten grämen mag, da er ihn der nachrichterlichen Vergleichung und Prüfung von Quinctilian's Lobspruch überhebt. Zumal Varius Rufus das Beste fort hat: die Million Sestertien (25,000 Thlr.), die er für seinen Thyestes erhalten, welcher, nach der Schlacht bei Actium, an den Spielen bei dem Triumphe des Octavianus im August des Jahres 725 d. St. aufgeführt ward.[4]) Atalanta, Peliades, Thyestes — wie viel ist uns von diesen drei Tragödien eines Gracchus erhalten, den Is. Vossius mit dem C. Gracchus, Bru-

1) Trist. II. v. 519. — 2) das. V, 7. v. 25. — 3) X, I, 93. — 4) Schol. aus ein. Pariser Cod. Quicerat, Bibl. de l'école des chartes. 1839. Zuerst abgedr. I. p. 52. Dann von Schneidewin im Rhein. Mus. 1842. S. 106ff. 1843. S. 638.

der des T. Gracchus verwechselte, die selbst als Volkshelden erschütternder Geschichtstragödien fielen, von ihnen gedichtet und gespielt, mit der ganzen römischen Plebs als tragischem Chor — so erschütternd, dass der römische Staatskoloss von diesen auf offenem Markte gespielten Tragödien vielleicht den ersten Stoss und Riss erhielt, an dem er barst und später zusammenbrach. Unser Gracchus, der Autor der genannten drei Tragödien, Atalanta, Peliades und Thyestes, hiess Junius Gracchus. Und wie viel der Brocken aus diesen Tragödien kann der dramaturgisch archäologische Schnappsack auskramen? Aus jeder einen Vers, und aus einer vierten von unbekannter Fabel einen halben! „Purpuram et Diadema" — bedeutsam genug für die beiden Plunderstücke aus der Rumpelkammer der Weltgeschichte, in denen der vereinte Unheilsfluch von Nessus' Kleid und Althäa's Brand forterbt und die doch zuletzt in den Zunder und Moder ihrer blossen Namen zerfallen.

„Bei weitem der bedeutendste unter allen, die ich aus eigener Erfahrung kenne (eorum quos viderim longe princeps) ist Pomponius Secundus", rühmt Quinctilian [1]) von diesem durch schmuckvolle Eleganz und Gelehrsamkeit (eruditione et nitore) hervorragenden Tragödiendichter, in Uebereinstimmung mit Tacitus und den beiden Plinius. [2]) Ein halber Vers ist die einzige Spur, die des Pomponius Tragödie Aeneas zurückgelassen. Sein Waffengericht (Armor. judicium) hat sich mit einer Zeile abgefunden. Aus anderthalb Versen besteht die ganze Hinterlassenschaft seines Atreus. Als Zugabe drei Nummern aus titellosen, unbestimmten Tragödien. N. III. mit dem einzigen Wort Omneis „Alle" — und damit ist es auch alle.

Noch zwei Rubriken von Tragödien-Fragmenten schüttet der Reliquien-Beutel vor uns aus: 1) Fragmente unbekannter Dichter mit bekannten Dramentiteln; Incertorum Poetarum fabulae [3]): VII Nummern mit eben so vielen verstümmelten Verszeilen. 2) Fragmente unbekannter Dichter unbekannter Tragödien mit unbekannten Titeln: Ex Incertis Incertorum Fabulis [4]): Die zahlreichste Klasse, die nicht weniger als CXLVI Nummern enthält

1) XI, 1, 98. — 2) intpp. Epp. III, 5, 3. — 3) Ribb. 198 ff. — 4) Das. p. 200 ff.

— Nos numerus sumus, und an Zahl unbekannter Verschollenheiten nur von einer noch umfassendern dritten Klasse, von der Klasse der unbekannten Fragmente, überflügelt wird. Die letzte Nummer der 2. Klasse, N. CXLVI, schliesst ab mit dem einzigen, aber die Quintessenz der ganzen Dramatik enthaltenden Worte: Plaudite! Mit demselben schon erwähnten Schlussworte, womit der kaiserliche Komödiant Caesar Octavianus Augustus seine tragikomische Posse dem Beifall der Mit- und Nachwelt empfahl. Ausser dieser Posse, der einzigen, die sich auf dem Repertoir des Weltgeschichtstheaters erhalten und mit ungeschwächtem Beifall und dem glänzendsten Erfolge noch heutigen Tages, wenn auch nicht immer von so geschickten Schauspielern wie der kaiserlich römische Muster-Komödiant einer war, fortgespielt wird — ausser dieser Posse hat C. Octavius Augustus auch ernste Dramen verfasst: einen Ajax, den Sueton [1]) und Macrobius [2]) anführen. Suidas fügt noch einen Achilles hinzu. Aber schon sein grosser Vorfahr Julius Caesar hatte sich als tragischen Dichter versucht und einen Oedipus verfasst, in frühern Jahren, noch bevor er selbst mit seiner Mutter, der Republik, in Blutschande gelebt, die er dann, statt der Sphinx, vom Tarpeischen Fels in den Abgrund gestürzt. Sein Trauerspiel Oedipus war ein Jugendwerk [3]), das sein Nachfolger und Erbe unterdrückte: cum beneficio inventarii. Aus den Tragödien von J. Caesar's Zeitgenossen und Namensvetter, C. Julius Caesar, auch Strabo und Vopiscus genannt, sind noch zwei oder drei Verse vorhanden. In einem Scholion zu Cicero's Rede pro Scauro bemerkt Asconius von diesem J. Caesar Strabo: Idem inter primos temporis sui oratores et tragicus admodum habitus est, hujus sunt enim tragoediae quae inscribuntur Julii: „Derselbe der unter den ersten Rednern seiner Zeit glänzte, galt zugleich als ein vorzüglicher tragischer Dichter. Von ihm rühren die Tragödien her, welche unter dem Namen Julii gehen (Julii imperatoris nämlich). Noch verschiedene andere, als Tragiker unter Augustus gerühmte Dichter haben nicht einmal die Namen ihrer Stücke, die ihnen einen gemacht, der Nachwelt überliefert. Aus einem Vers des Ovidius [4]): Musaque Turranî tragicis innixa cothurnis, erfahren wir, dass die Muse des

1) c. 85. — 2) II, 4. — 3) Suet. J. C. 56. — 4) Epp. e Ponto IV, 10.

Turranius auf tragischen Stelzen einherging, nicht aber in welchen seiner Tragödien. Wir vernehmen von einem Pupius, der Rührstücke geschrieben:

Ut propius spectes lacrimosa poëmata Pupî[1])
„Dass du näher betrachtest des Pupius thränende Stücke“ —

Das ist Alles was uns Horaz von Pupius und seinen dramatischen Thränenfisteln wissen lässt. Schon als Vertreter der Comédie larmoyante bei den Römern, achtzehnhundert Jahre vor La Chausée, der als Erfinder der Gattung gilt, hätte Pupius von Horaz eine nähere Angabe, zu Nutz und Frommen der Nachwelt, verdient, damit auch sie „näher betrachte des Pupius weinerlich Schauspiel.“ Gleichergestalt verhält es sich mit C. Titius Septimius, von dem auch nur im Allgemeinen Horaz in einem Verse[2]) andeutet, dass er in der tragischen Stelzenkunst Grosses leistete:

An tragica desaevit et ampullatur in arte.
Ob er in tragischer Kunst auftritt hochtrabend und tobend?

Derselbe Titius war nämlich auch lyrischer Dichter im Pindar'schen Styl:

„Der den Pindarischen Quell muthlos nicht zagte zu schöpfen.“[3])
Pindarici fontis qui non expalluit haustus.

Ebenso rückhaltig zeigt sich Horaz in Betreff des Cassius Parmensis (aus Parma), in der nächsten Epistel[4]) an den Elegiker Albius Tibullus, den er fragt, womit er sich denn zur Stunde beschäftige:

„Willst du verdunkeln vielleicht des Parmensischen Cassius Werke?
Quid nunc te dicam facere in regione Pedana?
Scribere, quod Cassi Parmensis opuscula vincat?

Hiezu bemerkt der Scholiast: scripserat (der Cassius) multas tragoedias, und damit gut. Demselben Parmensischen Cassius schreibt ein anderer Scholiast[5]) wohl fälschlich den Thyestes des L. Varius zu; über diejenigen Dramen aber, die der Tragiker aus Parma

1) Hor. Ep. I, 1. v. 67. — 2) Ep. I, 3. v. 14. — 3) Das. v. 7. — 4) IV. v. 3. — 5) Cruqu. zu Hor. Ep. ad Pis. v. 283.

wirklich geschrieben, lässt uns auch der Cruquius im Blossen; so dass vom Parmensischen Cassius nichts als sein Name übrig blieb, der einem zwischen den Zähnen knirscht, wie sein Landsmann und Namensvetter, der Parmesanische Caseus. Noch schlimmer steht es mit den Tragödien des Mamercus Aemilius Scaurus, von welchem Dio Cassius einen Atreus nennt[1]), der auf Kaiser Tiberius einen solchen Eindruck machte, dass er den Dichter zum Selbstmord zwang.[2]) Der in Purpur eingewickelte und mit Lorberen und Diadem geschmückte Nachtalp Roms glaubte nämlich in einigen Versen der Tragödie eine Anspielung zu wittern — „Ich will dich zum Ajax machen", knirschte der Alp, und hockte hin auf die Brust des Tragikers und drückte und presste so gräulich, bis der arme Dichter aus Verzweiflung sich selbst entleibte, wie Ajax. Grossmächtigster Alp! Würdiger Cäsar! Worthy Caesar! Des Cäsar-Grusses höchst würdig, des *χαῖρε Καίσαρ*, das dem Stiefvater des Alp, dem Kaiser Augustus, bekanntlich jener zu solchem Siegesgrusse vom römischen Schuster abgerichtete Staar zurief, und welches „Glückauf Cäsar!" auch ein Berliner Staarmatz, noch im sechsten Jahrzehnd des XIX. Jahrhunderts dem Blut-Alp Tiberius zuschnalzte, als sein Cäsarisches „Gutheil!" nachplappernd getreulich, wie es ihm der Merivale vorgekäut, der ihn darauf abgerichtet, und mit demselben Commentar wie der römische Schuster seinen Staar mit der Glosse: Operam et oleum perdidi!

Von Nero Claudius Cäsar, der den „Nero" offen und frei voranstellte, den Tiberius Claudius Nero hinter dem Tiberius verbarg — von Nero durfte man sich schon eher Dichter- und Tragödien-Morde versehen, weil er sie aus Handwerksneid begangen hätte. Denn unzweifelhaft spielte und tanzte Nero auch seine eigenen Tragödien dem Publicum auf der Bühne vor.[3]) Leider fallen auch sie in unsere dritte Fragmenten-Klasse, in die der spurlos mit den Tragödien verlorenen Fragmente. Wir wären sonst in der Lage, in den letzten Todesseufzer Kaiser Nero's einzustimmen: Qualis artifex pereo! Welch ein Künstler stirbt in mir! Wunderbarer Weise sollten gerade unter diesem Imperator-

1) LVIII, 24. — 2) Tac. Annal. VI, 29. — 3) Vgl. Reimar. zu Dion Cass. II. p. 1025.

Histrio, der Rom selbst zur Schlussdecoration von Euripides' Troaden: zum brennenden Troja tragirte, die Leier dazu spielend — sollten unter Nero gerade die einzigen, nahezu vollständigen römischen Tragödien, neun Crepidatae (nach griechischen Vorbildern) und Eine praetexta, mit dem Leben davon kommen. Den Dichter dieser zehn Tragödien, wenn Nero's Lehrer der Philosoph Annäus Seneca, ihr Dichter war, machte zwar Nero Claudius Cäsar ebenfalls zum unfreiwilligen Ajax, zu welchem Tiberius Claudius Nero den Mamercus Scaurus, den Dichter des Atreus, gemacht hatte; indessen entgingen doch die zehn dem Seneca zugeschriebenen Tragödien, wie durch ein Wunder, dem Blutbade, das ihr Dichter sich aus den eigenen Adern herrichten musste.

Lucius Annaeus Seneca,

Sohn des Rhetors M. Annaeus Seneca, in der ersten Hälfte des ersten Jahrh. nach Chr. geb. in Corduba (Colonia Patricia Cordubensis in Hispania Baetica). Er kam schon als Kind nach Rom, erhielt eine sorgfältige Erziehung, studirte unter Anleitung des Attalus und Papyrius die stoische Philosophie, bekleidete hohe Staatsämter unter Kaiser Claudius und wurde von diesem, wegen eines zärtlichen Verhältnisses mit Prinzessin Julia, auf Anstiften der eifersüchtigen Messalina, nach Corsica verbannt. Nach achtjährigem Exil kehrte er in die Hauptstadt zurück, von Messalina's Nachfolgerin, Kaiserin Agrippina, Nero's Mutter, dahin berufen. Prätor (44 nach Chr.), Consul 58 nach Chr., wurde Seneca zuletzt zum Lehrer und Erzieher Nero's ernannt, den er recht eigentlich zu seiner Viper im Busen erzog. Angeblich in die Verschwörung des Piso verwickelt, starb er, da ihm sein kaiserlicher Zögling die Wahl des Todes in Gnaden zugestanden, mit stoischem Gleichmuth, wie schon angegeben, in Folge von Verblutung im Bade, deren langsame Wirkung er durch genossenes Gift beschleunigte (65 n. Chr.). Man nennt ihn, um ihn von seinem Vater, dem Rhetor, zu unterscheiden, den „Philosophen." Ueber die Identität des Philosophen Seneca mit dem Dichter der unter seinem Namen gehenden Tragödien sind die Gelehrten in Zwiespalt. Quinctilian schreibt dem Seneca Carmina im Allgemeinen zu. [1]) Dessgleichen Tacitus. [2]) Als Verfasser

1) X, 1, 125. — 2) XIV, 52.

von Medea nennt Quinctil. Seneca schlichtweg [1]), ohne diesen näher zu bezeichnen. [2]) Andern Andeutungen des Quinctilian lässt sich eine gezwungene Beziehung auf Seneca's Tragödien unterschieben. Sidonius Apollinaris (5. Jahrh. n. Chr.) unterscheidet ausdrücklich den Philosophen vom Tragiker: quorum alter colit hispidum Platona ... Orchestram quatit alter Euripidis. [3]) Zwölf Jahrhunderte nach Sidon. Apollin. streitet Mart. Delrio wieder für die Einheit von Dichter und Philosophen. [4]) Hierauf nimmt die philologische Kritik des 16. und 17. Jahrh. eine Sonderung unter den Seneca-Tragödien selber vor, indem sie dieselben an verschiedene Verfasser vertheilt. Gestützt auf das Zeugniss des Quinctilian, legt Justus Lipsius [5]) nur die Medea dem Philosophen Seneca bei. Die Fragmente der Thebais glaubt Lipsius noch in das Zeitalter des Augustus hinaufrücken zu müssen. Die übrigen Tragödien gehören, ihm zufolge, einem M. oder L. Seneca aus Trajan's Zeitalter an. Die Octavia verwirft er ganz; er nennt sie ein elendes Machwerk: verbere potius excipienda eruditorum, non plausu, „das eher die Ruthe, als den Beifall des Gelehrten verdiene.“

Daniel Heinsius [6]) nimmt fünf verschiedene Verfasser an. Dem Philosophen Seneca vindicirt er: die Medea, auf das Zeugniss des Quinct.; die Troerinnen, mit Berufung auf den Grammatiker Aem. Probus (4. Jahrh.). Im Hippolytus erblickt Heinsius ein so vortreffliches Werk, dass er ihn einem ältern Tragiker beilegen zu müssen glaubt, ungeachtet Priscian (6. Jahrh. n. Chr.) ihn dem Philosophen Seneca zueignet. Dem Rhetor Marcus Seneca überweist D. Heinsius den rasenden Hercules, Thyestes und Agamemnon, wegen der dem Euripides nachgeahmten Prologe, und den Oedipus. [7]) Einen andern Grund für diese Zutheilung findet der berühmte holländische Kritiker in der stoischen Haltung und Rhetorik, die er in den letztgenannten Tragödien erkennen will; wohingegen der Dichter der Medea und

1) X, 2, 8. — 2) VIII, 3, 31. — 3) Carm. IX, 213. — 4) Syntagma tragg. Latt. Antw. 2. Ausg. 1594. Prolegg. II. p. 64 ff. — 5) Antiq. Lect. ed. Commel. 1589. — 6) L. et M. Ann. Senecae ac reliquar. quae ext. trag. animadverss. 1642. — 7) Vgl. Bothe L. Ann. Senec. Tragoed. 1819. Praef. J. Lips. Franc. Rapheleng. dissert. p. XVI ff.

der Troerinnen sich mehr zu den Ansichten der Epikuräer hinneige. Hercules am Oeta und die Thebaide werden einem vierten Verfasser zugesprochen. Endlich muss noch ein Fünfter die Octavia auf seine Kappe nehmen. Den rasenden Hercules, meint Heinsius, dürfte Nero selbst gespielt haben, in welchem Falle die Megara eben so gewiss auf der Bühne wirklich wäre getödtet worden, wie, laut Sueton [1]), Icarus im Theater wirklich zu Boden fiel und, zerschmettert, die kaiserliche Bestie mit seinem Blute bespritzte. Das klingt so grauenvoll scheusslich, dass man eigens einen Staar abrichten möchte, der es der Weltgeschichte als eine böswillige Verläumdung aus dem Sinn schwatze. Wie Minerva die Eule, so müsste Klio zu ihrem Leibvogel sich den Staar anschaffen, der ihr die Bluthunde zu lauter Schoosshunden plappere. — Fast sämmtliche auf die Seneca-Frage bezüglichen Ansichten und Hypothesen der philologischen Kritik jener Zeit finden sich in der Sammlung des Petrus Scriverius vereinigt. [2])

Die Seneca-Kritik des 18. Jahrh., namentlich die der Franzosen, kehrte zur Annahme eines Verfassers zurück. Brumoy [3]), Diderot [4]), entschieden sich für die Einheit. Die deutsche Kritik, in diesem, wie in allen andern Punkten, durch Lessing vertreten, kann, unseres Wissens, nur Lessing's Abhandlung „von den lat. Trauerspielen, welche unter dem Namen des Seneca bekannt sind“ [5]) nennen, die aber leider, wie so manches Andere des grossen Kritikers und Dichters, ein Torso geblieben. Hieran schliesst sich Lessing's „wahrscheinlicher Beweis, dass der rasende Hercules und der Thyest Einen Verfasser haben.“ Der Name Seneca bleibt dabei ganz aus dem Spiele. Damit bricht die Untersuchung ab. Die übrigen Tragödien des Seneca sind nicht in Betracht gezogen. So viel lässt sich indessen vorweg aus diesen mit überzeugenden Gründen, in Betreff jener beiden Tragödien, geführten Beweisen vermuthen, dass Lessing die acht andern Tragödien dem Verfasser des rasenden Hercules und des Thyest nicht würde zuerkannt haben. Nach Lessing brachte die

1) Ner. c. 21. — 2) Petr. Scriv. Collent. vett. tragg. Lugd. Bat. 1621. II, 8. — 3) Théâtre des Gr. T. IV. p. 159. ed. n. — 4) Essai sur la vie et les écrits de Senèque, Oeuvres T. VI. — 5) Theatr. Bibl. II. S. 199.

Verfasserschaft der Seneca-Tragödien bei uns zuerst wieder, so viel wir wissen, Jacobs in einem trefflichen Aufsatz [1]) zur Sprache. Jacobs stimmt Lessing, bezüglich der zwei Tragödien, bei, deren Verfasser er auch noch die Troerinnen und den Oedipus zutheilt.

In unserm Jahrhundert hat sich J. G. L. Klotsch zuerst wieder für die Identität des Philosophen mit dem Dichter Seneca, und zwar zu Gunsten sämmtlicher zehn Tragödien erklärt. [2]) Zuletzt haben sich Nisard [3]) und Welcker für diese Einheit ausgesprochen; Welcker mit den Worten: „Ein von dem Philosophen verschiedener berühmter Tragiker Seneca derselben Zeit ist durchaus unglaublich.“ [4])

Wie mochte nicht erst die Ansicht der Gelehrten, in Bezug auf den Kunstwerth dieser Tragödien, abweichen? Die Thebais, die Heinsius, der Holländer, für das Product irgend eines Declamators erklärt, erscheint dem Flamänder Justus Lipsius als ein so vorzügliches Werk, dass er es in das Zeitalter des Augustus, d. h. unter die Sterne der römischen Literatur und Poesie, versetzt. Während der grosse Holländer für die Troerinnen schwärmt, und selbst der gelehrteste Sprössling des Hauses della Scala, früher Page des Kaisers Maximilian, dann die grösste kritische Autorität des 16. und 17. Jahrhunderts, Julius Caesar Scaliger, in seiner Poetik, die Troerinnen des Seneca an die Spitze aller lateinischen Tragödien stellt und sie principem latinarum tragoediarum nennt: verspottet sie der berühmte Fläme, Justus Lipsius, in einem Brief an Raphelengius, als das Machwerk eines verächtlichen unbekannten Stümpers: contemnendi et ignobilis auctoris opus. Gegen den französischen Jesuiten, Pater Brumoy, der Seneca's Tragödien mit Geringschätzung abfertigt, nimmt den Verfasser des rasenden Hercules und Thyestes Lessing in Schutz, ein Kritiker, der, an Gelehrsamkeit und Scharfsinn den allergrössten gewachsen, in Kraft und Vollmacht seines dramatischen Genies, das kunstrichterliche Urtheil der gesammten Schul- und

1) Nachtr. zu Sulzer IV. 2 St. S. 332 ff. 1798. — 2) Prolus. de Ann. Senec. uno tragg. auct. Wittenb. u. Zerbst 1802. 8. S. 232 ff. Prolus. de Octavia. 1814. 4. — 3) Études sur les poètes lat. I. p. 68 ff. — 4) Gr. Trag. 1452.

schöngeistischen Kritik aufwiegt. Von dem Dichter dieser beiden Tragödien sagt Lessing [1]): „Er ist mit den poetischen Farben allzuverschwenderisch gewesen; er ist oft in seiner Zeichnung zu kühn; er treibt die Grösse hier und da bis zur Schwulst; und die Natur scheint bei ihm allzuviel von der Kunst zu haben. Lauter Fehler, in die ein schlechtes Genie niemals fallen wird. Und wie klein werden sie, wenn man sie nach dem Stoffe des Trauerspiels beurtheilt, welcher, wie man gesehen hat, gänzlich aus der Fabel entlehnt ist ... Dass unser Verfasser sonst die Regeln der Bühne gekannt, und sich ihnen mit vieler Klugheit zu unterwerfen gewusst habe, ist nicht zu läugnen.“ Letzteres Zugeständniss ist von Wichtigkeit, da die Schul- und Kunstkritik nach Lessing dem Verfasser der Seneca-Tragödien nicht nur jede Bühneneinsicht und Berücksichtigung theatralischer Wirkungen absprach; sondern auch mit einem Alles abthuenden Machtspruch diese Tragödien als blosse „rhetorische Uebungsstücke“ den Lesedramen zuweist, jenen anagnostischen Tragödien, die wir schon aus Aristoteles' Rhetorik kennen. Von solchen dramatischen Schulübungen, tragischen Schul-Chrien gleichsam, behufs rhetorischer Ausbildung, spricht auch Quinct. [2]) Der erste römische Dramatiker, welcher Lese-Tragödien zu ausschliesslichem Vortrage in Freundeskreisen (Recitationes) dichtete, war Asinius Pollio. [3]) Die Veranlassung dazu gab nicht, wie die deutsche Literarhistorie und Kunskritik, nach Lessing, im Styl der Cabinets-Erlasse, decretirt, ein grundsätzliches Absehen von der praktischen Bühne, Seitens der römischen Dramatiker; sondern die gänzliche Geschmacksverwilderung des für Thierhatzen, Klopffechterspiele, Mimen und Pantomimen leidenschaftlich eingenommenen römischen Publicums, durch alle Stände, des niedrigen wie des vornehmen Pöbels, die Kaiser an der Spitze. [4]) Auch Jacobs erklärt [5]) die Tragödien des Seneca für „rhetorische Uebungen, die ganz und gar nicht für die Aufführung bestimmt gewesen.“ Indessen weist der treffliche Beurtheiler auf den Zeitgeschmack hin, und belegt diess mit Citaten aus der gewichtigen Schrift: Dialog. de caus. corrupt. eloq. [6]) Glänzende, üppige Be-

1) a. a. O. — 2) XI, 10, 4. — 3) Thorbecke a. a. O. p. 105 ff. — 4) Vgl. Lange, Vind. etc. p. 24. — 5) a. a. O. S. 348. — 6) XIX—XX.

schreibungen forderte der Zeitgeschmack, in der Tragödie vor allem.“ Die jungen Römer liebten die witzigen und kurzen Denksprüche. Seneca's Tragödienstyl war der ausschliesslich und einzig gewünschte, war Mode-Luxus. Sollte aber die Folgerung nicht die bündigere scheinen: dass diese Tragödien, weil sie Gepräge und Farbe des Zeitgeschmacks so entschieden, so auffallend zur Schau tragen; weil ihre Adern ein Pulsschlag des Blutes schwellt, das in der Arena, in den Thier- und Gladiatorkämpfen, floss, — dass die Seneca-Tragödien, aus diesem Grunde eben, für die Bühne, für die Darstellung, für den S. PQ. R. des kaiserlichen Rom, gedichtet und bestimmt waren? Man wisse von keiner Aufführung — zugestanden; von einer Nichtaufführung aber eben so wenig. In einem solchen Falle möchte aber die positive, aus der Berücksichtigung des Zeit- und Theatergeschmacks abgeleitete Folgerung, im Verhältnisse ihrer glänzenden Fehler gerade, der wirklichen Aufführung dieser Tragödien das Wort reden. „Alles scheint in ihnen darauf angelegt zu seyn“, sagt Jacobs, „die Einbildungskraft durch reiche und ausführliche Beschreibungen zu blenden.“ — Wenn nun aber das römische Publicum gerade solche Beschreibungen verlangte! — „durch gehäufte Sentenzen die Aufmerksamkeit zu beschäftigen und den Verstand durch eine Menge von rhetorischen Künsten zu betäuben.“ — Wie nun, wenn nach diesen Eigenschaften die Schaumenge ganz besonders brannte, darauf erpicht und versessen war? nach gehäuften Sentenzen, rhetorischen Künsten, wie nach panem und Circenses schrie? „Inwiefern daher der eigentliche Zweck der Tragödie, die Rührung, erreicht wurde, scheint dem Verfasser“ (der Seneca-Tragödien) „vollkommen gleichgültig gewesen zu seyn.“ — Es frägt sich: welche Rührung? Die Rührung der Sophokleischen oder auch Euripideischen Tragödie; die von der poetischen Tragödie einzig bezweckte Rührung — diese Rührung freilich konnte das Augenmerk einer Tragödie nicht seyn, welche ein Theaterpublicum erschüttern sollte, das, Bestienhatzen und Gladiatorkämpfe ganz aus dem Spiele gelassen, zu dergleichen überreizten Schauwirkungen durch seine Bürgerkriege, und schon zur Zeit der Republik durch blutige, nicht selten von Mord und Todtschlag begleitete und meist durch die hochmüthige Brutalität des Adels herbeigeführte Markt-Tumulte war vorbereitet und gezüchtet worden. Selbst die

tragische Rührung, das tragische Mitleid, war bei dem Römer vom Blutgeiste der Grausamkeitswollust durchschauert. Daraus aber auf Nichtaufführbarkeit, Nichtaufgeführtheit dieser Tragödien, oder gar auf grundsätzliches Absehen von der Bühne, Seitens der Dichter, schliessen — ebenso gut könnte man von den kunstgerechten, das letzte Todeszucken hinhaltenden Zerfleischungen der Athleten, von den auf grosse Schauwirkungen berechneten, den Todesstoss verzögernden, mit der raffinirtesten Virtuosität versetzten und gehauenen Schlitzwunden der Netz- und Klopffechter folgern wollen: auch diese Schauspiele seyen blos für Hofkreise und die feine gebildete Welt in Rom, nicht aber für das römische Volk in Amphitheatern, bestimmt gewesen. So wird man denn schon, auch was diesen Punkt betrifft, lieber auf Lessing's Ansicht wetten, als auf Bernhardy's, der jene zu den Acten legt[1]), und „diese Werke" (Seneca's Trag.) „als Uebungsstücke für die nüchterne Lesung" bezeichnet.[2]) Lessing fasst seine Ansicht in folgende Worte[3]): „Klopffechter im Kothurn können höchstens nur bewundert werden. Diese Benennung verdienen alle Personen der sogenannten Senecaischen Tragödien, und ich bin der festen Meinung, dass die gladiatorischen Spiele die vornehmste Ursache gewesen, warum die Römer in dem Tragischen noch so weit unter dem Mittelmässigen geblieben sind." Was wendet der gelehrte Schulmann gegen den Verfasser des Laokoon und den Dichter des Nathan ein? „Sowohl die Chronologie, als die psychologische Schätzung der römischen Litteratur stehen diesem vorgeblichen Einfluss entgegen." — „Sowohl die Chronologie?" Wie denn? Gab es zur Zeit dieser Tragödien noch keine blutige Gladiatorspiele, Thierhatzen, Wettrennen in Rom? So gar keine, dass Lessing's Meinung, das römische Volk sey durch solche Spiele gegen geistigere Eindrücke und seelenhaftere Schmerzgefühle abgestumpft worden, den „wenig befriedigenden Muthmaassungen" verfallen bliebe, „welche von zufälligen und oberflächlichen Wahrnehmungen entnommen" sind? Die Chronologie unterstützt vielmehr diesen vorgeblich „vorgeblichen Einfluss", als dass sie ihm entgegen stände. Hatte nicht schon vor Sulla Q. Scaevola ein grosses Löwen-

1) a. a. O. S. 171. Anm. 288. — 2) Das. S. 182. — 3) Laok. Bd. VI. S. 401. Lachm.

gefecht zu Rom angestellt? Nicht Sulla hundert Löwen mit einander kämpfen lassen? Liess Pompejus nicht 600 im Circus los, und Jul. Caesar 400? Das weiss Herr Bernhardy aus Plinius [1]) so gut wie wir. Oder glaubt er Lessing mit der Chronologie in Bezug auf die Gladiatorspiele trumpfen zu können, welche vor die Tragödien fallen, die Lessing im Auge hat, aus denen doch allein ein Urtheil über die Beschaffenheit der römischen Tragödie gewonnen werden kann? Wie vollends „die psychologische Schätzung der römischen Litteratur" den von Lessing angenommenen Einfluss jener blutigen Spiele ad absurdum führen soll, das, gestehen wir, geht über unser Verständniss, und möchte wohl auch nur so eine von den ästhetisch-kritischen Professortiraden der Nach-Lessing'schen höhern Kunstgelehrsamkeit seyn, worin sich uns der Verfasser der „Grundrisse" als unübertrefflichen Meister und Kraftkünstler bei verschiedenen Gelegenheiten schon bewährte. Kommt einmal diese Phraseologie in Schuss, geht sie mit dem gewiegtesten, oft treffenden und belehrenden Urtheil durch. So auch hier. „Ueberall" — so jagt sie [2]) mit der Seneca-Tragödie brausend dahin — „überall sind die mythischen Geschichten als die unmittelbaren Objecte der Declamation zerlegt und gefärbt worden, ohne Kunst und planmässige Berechnung; desto reicher ausgestattet mit schimmernden Betrachtungen und Aussprüchen der stoischen Philosophie und mit geblähter Denkart, die, sich selbst überbietend, in gehaltleeren Schwulst zerrinnt" . . . Es giebt, es giebt eine literarhistorische Phraseologie, welcher, in ihrem kritischen Schuleifer, etwas Aehnliches jezuweilen wohl auch passiren kann.

Doch kehren wir zu Jacobs' besonnener, auch die Vorzüge dieser Tragödien würdigender Beurtheilung zurück, ob er sie gleich, in Beziehung auf ihr Hauptverdienst, das theatralische Pathos, unseres Bedünkens, ganz verkennt. „Die Anlage der Fabel [3]) ist fast immer mehr oder weniger fehlerhaft. Die einzelnen Theile vereinigen sich nicht zu einem Ganzen, und das Tragische, das sich in dem Einzelnen findet, bringt zwar zuweilen Staunen oder Entsetzen, aber niemals Rührung hervor." In allen diesen Aus-

1) VIII, 20. — 2) Grundr. d. röm. Litt. S. 183. — 3) a. a. O. S. 350 ff.

stellungen pflichten wir dem einsichtigen Dramaturgen unbedenklich bei, bis auf das „niemals", das Jacobs im Verfolge seiner Kritik selbst wieder beschränkt und mit der treffenden Bemerkung berichtigt: dass „einige Züge stiller Ergebung, Zärtlichkeit und Liebe", ächter tragischer Rührung folglich, in Seneca's Trauerspielen gleichwohl vorkämen, „die wie einzelne Sterne an diesem düstern Himmel funkeln." Wir werden nicht ermangeln, diese Züge herauszuheben. Ebenso müssen wir Jacobs' Ansicht beitreten, wenn er sagt: dass die Monologe und Erzählungen mit rhetorischem Schmuck überladen; die Begebenheiten nicht mit gehöriger Sorgfalt herbeigeführt, die Scenen bei den meisten ohne Verbindung sind. Dass Alles in gleicher Spannung von Anfang bis zu Ende gehalten; dass von Entwickelung der Charaktere, Wachsen der Leidenschaften, allmälichem Steigen zu einer interessanten Situation, in diesen Tragödien entweder gar nichts, oder nur „zufälliger Weise" zu finden. Trotzdem findet Jacobs aber doch auch vortreffliche, ächt tragische Züge, sogar „etwas von der Kraft des Aeschylos im Seneca", und verwirft und verdammt nicht alles und jedes in Bausch und Bogen, wie Bernhardy und, zu unserem Leidwesen, auch Welcker thut. [1]) Die wahre Kritik nimmt Gottes Barmherzigkeit zum Vorbilde. Diese mochte, um der fünf Gerechten willen, selbst Sodom und Gomorrha vom Untergange lossprechen, und fünf gerade seyn lassen. Aber auf den fünf Gerechten besteht sie; fehlen die — ja dann gilt's Feuer und Schwefel und Bernhardy.

Was Oekonomie anbetrifft, innern Bau, Fabelführung, Entwickelung der Charaktere und Leidenschaften an den allmälich der Katastrophe zureifenden Situationen, mit einem Worte, was K u n s t und Kunsttechnik anbelangt: so steht diese Römer-Tragödie, nicht blos im Vergleich zur griechischen, sondern auch im Vergleich zu der aus ihr hervorgegangenen classisch-französischen Tragödie des Corneille und seiner Schule, auf der untersten Stufe. Noch trostloser ist es mit ihr, in Rücksicht auf Poesie der Tragik, bestellt; in Bezug auf den philosophischen Gedankenkern, den Versöhnungs-Begriff, das Aufgehen des Tragischen in ein grosses Weltgesetz. Unter diesem Gesichtspunkt aufgefasst kann die

1) a. a. O. S. 1453.

Seneca-Tragödie auf keine höhere Weihe und Berechtigung Anspruch machen als die Circusspiele, die Gladiatoren- und Bestienwettkämpfe; so gottentfremdet und ideenlos ist sie in ihren letzten Zielen. Dessen unerachtet darf ihr eigenthümliches, wiederholt von uns bezeichnetes Fortschrittsmoment nicht übersehen werden: jenes active, entschlossenere, willensstraffe, aggressive Pathos, jene spannungsvolle Energie im Leidensausdruck, zu welchem erst das moderne Drama die entsprechend treibende, fortreissende Gewalt der Handlung fand. Proben aus einzelnen Tragödien werden den Charakter dieses Pathos anschaulich machen.

Medea. In Fabel, Verlauf, in den Hauptzügen, hält sich der Römer an sein griechisches Vorbild, an die Medeia des Euripides. Manches motivirt er anders, zu Gunsten seiner Heldin, die er ins Römisch-Pathetische heroisirt; zu einer Heldin nämlich, deren Leidenschaft, ungleich dem, aus Schmerzenszorn ob verrathener Liebe, entsprungnen Rache-Pathos der Medeia des Euripides, mit der wuthentbrannten Energie einer von Liebesweh und Kränkung unerschütterten Klytämnestra ihre Rachethat vollbringt. Das Römische dieses Medea-Pathos zeigt sich darin, dass der Schmerz, der das Rachegefühl der Medeia des Euripides durchdringt, bei der Medea des Seneca in dem Ausdruck der Rachewuth ganz und gar verschwindet. Sie ist die personificirte Weiberrache; die eingefleischte Vorschrift der ars poetica: Sit Medea ferax invictaque [1]; die leibhafte Furie, die selbst des Schmerzes Stacheln als heissen Sporn sich in die Seele drückt, rastlos hingespannt auf ihr Ziel und Opfer, nur über diesem brütend, nicht über ihrem Weh, und jeden Jammerlaut und Seufzer erstickend, als einen Abbruch an der Wollust ihrer Rache-Befriedigung. Tragisch wirkt aber nur ein von Schmerz durchdrungenes Rache-Pathos. Ein blos thatfertiges, wuthentbranntes, kann dramatische Spannungen herbeiführen, Staunen, Schrecken, Entsetzen erregen, nicht jene Seelensympathie, woraus allein Furcht und Mitleid entspringen. Oder das Rachegefühl muss sich zur Furchtbarkeit des Schicksals erheben, und in Gegenfiguren den tragischen Schmerz entfesseln: wie Klytämnestra in der Kassandra z. B., wie Richard III. in den Opfern seiner dämonischen

1) V. 123.

Ehrsucht. Die männliche Seite des tragischen Pathos, das Bewegende, die Katastrophe Beflügelnde, vertritt bei den Griechen das Schicksal eben, das Gottverhängte, unter dessen Druck der Leidensheld ächzt, welcher das Passive, das weibliche Moment der Tragik darstellt, das Schmerzensmoment, die Gemüthsbedrängniss, das Mitleid und Rührung Erregende, gegenüber dem Furcht Erweckenden, erhaben Furchtbaren. Die römische Tragödie, dem Nothwendigkeitsbegriff, der Schicksalsidee, als göttlicher das Sittengesetz vollstreckender Macht, entfremdet, lässt das Schreckbare so ausschliesslich aus absichtsvoller Tücke und verruchtem Wollen entspringen, dass Schmerz und Leidgefühl, auch seiner Widerstandskraft sich bewusst, und kampffertig sich ermannend, in dem Grade Mitleid und Rührung schwächen muss, als es dem Gegner Trotz bietet. Welche Gegenfigur zur römischen Medea vermöchte auch nur einen Schatten von dem Mitleid zu erregen, das Euripides den Rachgefühlen seiner Kindermörderin zu entlocken verstand, und das in der Theilnahme des Frauenchors einen Wiederhall findet? Die feindliche Stellung von Seneca's aus Korinthern bestehendem Chor muss Medea's grauenerregendes Trachten in dämonische Ausbrüche nur noch greller abheben. Unstreitig hat Seneca's Jason mehr Würde und männlichen Adel, als der des Euripides, dessen Jason, wie die Mehrzahl seiner Männer, ein erbärmlicher Wicht ist. Bei Euripides rechtfertigt Jason die Vermählung mit seiner Fürsorge für die verstossene Gattin und die Kinder, denen das neue Bündniss zum Vortheil gereiche. Eine elende Beschönigung, die wie Hohn klingt, die aber, zu Jason's Schimpf und Schande freilich, dem Mitleid mit Medea zu gute kommt. Seneca's Jason kann einen thatsächlichen Grund der Bedachtnahme auf Gattin und Kinder, die Euripides' Jason nur heuchelt, vorwenden. Der thessalische König Acastus hatte nämlich die Auslieferung der Medea und der Kinder von Kreon, König der Korinther, gefordert, um den durch Medea verschuldeten Tod seines Vaters Pelias an ihr zu rächen. Dieses Motiv lässt die Vermählung von Seneca's Jason mit der korinthischen Prinzessin, wodurch die Auslieferung Medea's verhütet wird, nicht minder hassenswerth und verdammlich, doch minder verächtlich, als bei Euripides, erscheinen. Der Beweggrund mildert in etwas Jason's Pflichtvergessenheit gegen Gattin und Kinder; giebt seiner

Manneswürde einigen Halt in unseren Augen, und adelt gewissermaassen auch die Rache der Medea, die an der fühllosen Verworfenheit des Euripideischen Jason scheitert. Allein selbst dieser den Jason des Seneca veredelnde Zug erhöht nur die Haltung der Tragödie; schwächt aber in demselben Maasse das Tragische der Katastrophe, als jedes rechtfertigende Motiv auf Seiten des Unrechts, das sie verschuldet, das tragische Schwergewicht gleichsam vermindert. Das blos Verständige und Würdige, weit entfernt, dem Untragischen der Leidenschaft aufzuhelfen, erhellt es vielmehr nur mit seinem kalten Licht. Ein wirklicher Poet kann aus einem Mangel an Charakterfolge und Würdigkeit Vortheile für die Erregung von Furcht und Mitleid ziehen, die der bessere Charakteristiker, der kein Dichter ist, niemals erreicht, ja dadurch eben, und im Verhältniss als seine Personen edler und würdiger gebahren, verscherzt. Der wirkliche Dichter ist der Zauberer eben — uti Magus — dem die Geister der Rührungen und Schrecken zitternd und auf den Wink gehorchen; mögen auch diese Rührungen und Schrecken böse, gefährliche Dämonen seyn, und er selbst ein arger Zauberer, der, mit feindlichen Mächten im Bunde, seine Zauberkunst und Zaubergewalt, sein Genie, wie Euripides zuweilen, missbraucht. Aber er zwingt und beherrscht doch die tragischen Geister, dass sie manchmal sogar die Gestalt und Form der guten Genien, der ächten tragischen Leidenschaften annehmen, und unser Gemüth berücken. Dem Römer ist auch diese Kunst, diese Zaubermacht einer falschen täuschenden Tragik nicht verliehen; er ist kein Hexenmeister. Sein Zauberstab ist die hochrednerische Tirade, deren Schwung die tragischen Geister eher verscheucht als heraufbeschwört; ein Zauberstab, der nur sein strammes, gestrecktes Wesen den dramatischen Figuren als pathetische Würdigkeit anzaubert, und sie selbst gleichsam zu ehrenfesten Zauberstecken emporsteift von der schwunghaftesten Wirkungslosigkeit in Beziehung auf Geisterruf und Bann. Tragische Charakterhoheit und tragische Leidenschaftswirkung zugleich vermag einzig der gottbegnadete und gotterwählte Dichter-Prophet in seinem dramatischen Personen zu verschmelzen; vermögen nur die Prospero's der tragischen Kunst, die den Kaliban mit dem Ariel bändigen und zwingen. Der Leidenschaftsausdruck des römischen Tragikers ist dem römischen Charakter-Pathos gemäss,

dem der romanischen Völker überhaupt, von rhetorischem Schrot und Korn. Das heisst: der Römer behandelt die tragische Leidenschaft mehr in abstracter Weise, indem er ihren Grundzug durchführt, anstatt die Hauptleidenschaft zur Katastrophe zu entwickeln, so dass in ihr das ganze menschliche Herz sich offenbart mit allen seinen Tiefen, Abgründen und Schrecken, die aber alle die Grundfarbe der herrschenden Leidenschaft, der tragischen Dominante gleichsam, tragen. Der Römer versteht sich nicht auf den vielstimmigen Satz der tragischen Leidenschaft, wenn man so sagen darf. Daher wirkt seine Tragödie wie eine durchgängige Monodie. Er versteht nicht — wenn wir ein Paar Situations-Scenen ausnehmen — das kunstvolle Verflössen und Vertreiben der Farben, nicht die feinen Dämpfungen, die Magie der Licht- und Schattenvertheilung, den Zauber des Helldunkels. Daher macht seine Tragödie den Eindruck eines Monochrom. Und woran liegt es, dass der römische Tragiker in dieser Weise das tragische Pathos behandelt? Daran liegt es, weil in dem römischen Wesen überhaupt das Charakter-Pathos vorwaltet vor dem des Geistes und der Empfindung. Das ganze Innere des Römers wuchert gleichsam in Thatkraft auf und in die einzige Leidenschaft ihrer Befriedigung als Genusskraft. Nun spannt die Thatkraft ihre ganze Energie auf einen praktisch bestimmten Endzweck. That- und Willenkraft als Individualität ist eben Charakter, dessen Richtung pfeilscharf und pfeilstarr auf ein unfehlbares Ziel hinstrebt. Dieselbe starreinseitige Selbstbefriedigung wird denn auch der tragische Charakter verfolgen; sein Empfindungsausdruck den Geist dieser stetig angestrengten Spannkraft athmen; den Geist praktisch zweckhafter Zielerstrebung, den rhetorischen Geist athmen. Wie der Schwimmer die andringenden Wogen, so wirft der rhetorische, vom Pathos starrer Zweckverfolgung erfüllte Charakterheld die anfluthenden Schmerzensströmungen als Hemnisse aus dem Weg, und schleudert sie ab „mit einer Brust des Trotzes.“ Der poetisch tragische Charakter gleicht dagegen einem Schiff im Seesturm, das, ewig aus der Richtung geworfen, in allen Fugen ächzt und schüttert; von heissen Wunden klafft; die bittern Wasserfluthen einschlürft, bis es, von Meer und Orkanen selber gleichsam zum Wogenschwalle gestürmt, auseinanderbirst und zerschellt.

Aber auch — um nicht selbst von unserer Medea zu weit ab verschlagen zu werden — auch die von Manchen als eine Verbesserung des Euripides gerühmte plötzliche Wendung bei Seneca will uns bedenklich scheinen; die Wendung in Medea's bis heran ausschliesslich auf Kreon und dessen Tochter gerichteter Rachgier, die sich nur gegen Jason in dem Augenblicke kehrt, wo Medea aus der Weigerung Jason's, ihr seine Kinder zu lassen, dessen Vaterliebe folgert, und sie miteins der Gedanke überkommt, nun ihn, den Treulosen, auch in diesem zweitverwundbarsten Punkte seines Herzens tödtlich zu treffen. Als Peripetie aus dem Stegreif und augenblicklicher Eingebung möchte dieser Umschlag in Medea's Rachemotiven, in Bezug auf Erfindung und tragische Wirkung von zweifelhaftem, von fraglichem Werthe erscheinen dürfen. Auf Jason's Worte (V. 747): „Eh kann ich dem Leben selbst entsagen", als von den Kindern lassen — halt, denkt Medea, „liebt er sie so heiss, nun fass' ich dich, nun treff' ich dich gewiss!" — so spricht sie bei Seite. Und nun spaltet sie den Blitzstrahl ihrer Rache: der eine äschert die Braut sammt Vater ein: den andern schmettert sie in Jason's Vaterherz. Das verräth mehr Raffinement des Rachekitzels, als Racheverzweiflung eines rasenden Weibes, einer unseligen Mutter. Der Einfall mag für den Erfindungswitz des Dichters zeugen: aus der Gemüthslage seiner Heldin springt der Funke nicht, der ins Pulverfass der Katastrophe fällt. Ein gewittervolles Herz, wie Medea, hat keine unversehenen Einfälle: in der Regel Sternschnuppen eines unbewölkten — Gehirns. Ein von Stürmen durchtobtes, um die Wette mit ihrem Zauberkessel von allen finstern Naturkräften und Giften kochendes Medeagemüth durchzuckt nicht mit einmal die Erinnerung an das wichtigste, wie aus Zerstreutheit vergessene Ingredienz zum Brautrank ihrer Rache. Euripides' Medeia fasst den Entschluss, die Kinder zu tödten, nachdem sie vom Pädagogen vernommen, dass die Knaben vom Banne losgesprochen. Nun ergreift der heftigste Schmerz ihr Innerstes. In Feindesland dem schlechtesten der Väter die mutterlosen Waisen überlassen — in dieser durch die gleichzeitige Meldung vom Erfolge ihres entsetzlichen Brautgeschenkes grauenvollen Lage muss Medeia'n, ja muss dem Zuschauer der Kindermord als ein Act des Muttererbarmens, der Mutterzärtlichkeit erscheinen. Und in sol-

chem wenngleich täuschenden Lichte mildernder Beweggründe hat Euripides die Schauderthat uns auch erscheinen lassen und das Unglaubliche erzielt: das Herz der Zuschauer zum Mitleiden mit der Giftmischerin, der Kindermörderin bewegt. Das vermochte der Römer nicht, trotz allem Aufwande an Staunen erregender, dramatisch-theatralischer Kraft in leidenschaftlichem Ausdruck, in Pracht und brennender Gluth der Farben, in den erschütterndsten Gewitterschlägen eines rastlosen, die ganze Natur in Mitleidenschaft stürmenden, rasenden Gemüthaufruhrs. Wir schaudern ob dieser Medea, nicht um diese Medea. Sie starrt uns zu unschmelzbarem Eis. Sie spricht lauter Medusenschilde. Ihre Zaubergewalt bringt die Natur in Aufruhr, nicht unser Gemüth. Ihre Beschwörungen entreissen dem Himmel Sonne, Mond und Sterne; unsern Augen nicht eine Thräne. Kräutern, Wurzeln und Stengeln versteht sie die ätzendsten Säfte abzupressen; dem wunderlichen Gewächs mit der geheimnissvollsten Zauberwurzel, dem Herzen, nicht Einen salzigen Wassertropfen, den heilkräftigsten Wunderbalsam. Kurz sie kann, was die Hexen überhaupt nicht können — sie kann nicht weinen. Bekanntlich aber, und wie doch Seneca aus seines Landsmanns „Dichtkunst" wissen müsste: Si vis me flere dolendum est Primum ipsi tibi.[1]) „Willst du, dass ich weine, musst du selbst erst Kummer mir zeigen." Von diesem Zauberspruch allein weiss Seneca's Medea nicht, und glaubt sich der Wirkung sicher, wenn sie auch jenem andern Kernspruch ins Auge schlägt:

Nec pueros coram populo Medea trucidet.[2])
„Nicht vor den Augen des Volkes ermorde Medea die Kinder."

Seneca's Medea tritt auch diese Warnung mit Füssen und schlachtet beide Kinder, eins nach dem andern, coram populo, und schleudert dem Vater, vom Drachenwagen herab, die Leichen beider Knaben zu:

„Da, Vater, habe deine Söhne dir!"

Und fliegt durch die Lüfte davon.

Statt des Klaggestöhns hinter der Scene, womit gleich im

1) Hor. A. P. 102 f. — 2) Das. v. 185.

Beginn Euripides' Medeia unser Herz bedrängt, Himmel, welche Verwünschungen, welche Götteranrufe, welche Ohr erschütternden Flüche und welche Masse von Mythologie schon in der Eingangsscene, mit Hülfe deren Seneca's Medea unsere längst ausgeschwitzte Götterlehre wieder von den Todten erweckt und heraufbeschwört!

Ihr Götter all', die ihr die Ehe schützt! Lucina,
Des freudenreichen Torus Hüterin!
Und, die dem Wogenbändiger Tiphys du
Das Schiff [1]), dies neue Wunder, lenken lehrtest,
Du auch, der Meerestiefen stürm'ger Herr,
Du Titan, der Welten spendet des Tages Licht!
Und, die dem schweigsam-ernsten Opferbrauch
Die Leuchte stellt, so kundig niederschaut,
Du dreigestaltige Hekate!
Ihr all', zu denen Jason einst mir schwur!
Und ihr, die nur Medea rufen darf:
Du Urgewirr der ew'gen Nacht, du Thron
Der himmlischen Feind', unselige Geister ihr,
Du Herr des Trau'rreichs, und Herrin du [2])
Von treurer Lieb' entführt: ich rufe euch,
Ruf' euch mit unglücksschwerem Ruf.
Herbei des Meineids Rächerinnen ihr!
Herbei mit grausig-losem Schlangenhaar,
In blut'ger Hand die düstre Fackel schwingend, —
Wie schreckenvoll an meinem Brautbett ihr
Gestanden, Göttinnen, so kommt, bringt Tod
Der neu erkorenen Braut, dem Schwieger Tod,
Und Tod dem ganzen Königstamm! . . .

„Dem Bräutigam" (Jason) wünscht sie fürs Erste nur „Aechtung und heimathloses Umherirren" an den Hals.

Durch Herzens Grund such' dir zur Rache Bahn,
Lebst du mein Muth; und blieb dir etwas noch
Von alter Kraft, so scheuch' die weib'sche Furcht,
Und hülle dich in den unwirthbar'n Kaukasus.
Ha! wildes Unheil, grässlich, unerhört,
Dem Himmel schreckhaft wie der Erde, kreist
In seinen Tiefen mein Gemüth . . .

Diesen Grundton schlägt der erste Monolog für alle Folge

1) Argo. — 2) Proserpina.

an. Das thatverwogene Pathos schwillt mit den Scenen zu immer kühnerer, wilderer Heftigkeit, vermag aber doch nicht einen Wechsel der Stimmungen, eine Steigerung der Situationen, einen eigentlichen Fortschritt der Handlung zu bewirken. Trotzdem möchten wir den Redeausdruck darum nicht bombastisch nennen. Das Bombastische oder Schwülstige leidet, bei hochgebahrender Grosswortigkeit, zugleich an innerer Markleere und Hohlheit. Seneca's Diction sündigt vielmehr durch Ueberstraffheit, durch Verwegenheit des Ausdrucks. Uebertrieben mag man den Redestyl heissen, unausgesetzt angespannt, voller Schwellungen vor drangvoller Ueberkraft, wie der Körper eines Ringkämpfers, eines Milo. Seneca's Styl ist athletisch, wie sein Pathos, mit dem er, wie der Thierkämpfer in der Arena mit Löwe und Tieger, ringt, aus Risswunden an allen Stellen blutend.

Der Chor singt das Hochzeitslied zur Feier von Jason's Vermählung mit der Königstochter, wozu die ganze Mythologie eingeladen wird. Der Seneca-Chor scheint überhaupt nur aufzutreten, um einen Vortrag über Mythologie, Geographie und Astronomie zu halten, wie reisende Virtuosen sich in den Zwischenacten hören lassen. Trotzdem ist auch der Chor-Styl in Form, Ausdruck und selbst durch Gehalt und Gedankeu, mit römischen Gewichten gewogen, bedeutsam und studienwürdig. In Hoche's schätzbarer Schrift [1]) ist dieser Gegenstand mit kritischer Einsicht behandelt.

Medea vernimmt den Hochzeitsgesang und eröffnet den zweiten Act mit einem zweiten Monolog von monotoner Redekraft, aber wieder ein pathetisch-declamatorisches Prachtstück, berechnet für Gehör und Schausinn, und desshalb theatralisch. Die Amme tritt hinzu, die obligate Theater-Amme, rathend, warnend, ermahnend und predigend, natürlich tauben Ohren. Sie leistet dem Dichter und der Heldin den Dienst, den jener ausgestopfte Drache in Schiller's „Kampf mit dem Drachen", dem Ritter Kurt leistet, der an ihm seine Hunde für den Kampf mit dem wirklichen Drachen einübt. So müssen auch die Seneca-Ammen den Leidenschaften ihrer Gebieterinnen herhalten, die an ihnen Vorstudien machen. Medea's Scene mit der Amme ist eine solche Vor-

1) Die Metra des Tragikers Seneca. 1862. 8.

studie, die aber hier ein wirklicher Drache mit einem ausgestopften anstellt.

Die Scene zwischen König Kreon und Medea ist, wie das Scenarium überhaupt, nach dem Schema des Euripides zugeschnitten. Seneca's Kreon erscheint als gemeiner Theater-Wütherich, verglichen mit dem des Euripides, der seinen Herrscher von Korinth durch einen Zug von dem attischen Königsanstand eines Theseus zu veredeln wusste. Seneca's Korintherfürst schnaubt seine vorschriftsmässige Tyrannenwuth in Schmähungen aus, denen Medea das stolze Bewusstseyn ihres fürstlichen, ja göttlichen Ursprungs „vom hohen Phöbus" entgegensetzt. Sie rühmt sich ihrer Thaten und Verdienste um die Argonauten in einer glänzenden Schilderung ihrer Wagnisse und Abenteuer; so glänzend, dass ihr Herzleid bei der ihr anbefohlenen Entfernung und Trennung von den Kindern davon verdunkelt wird, und der blendende Prunk der Apostrophe ihre Mutterthränen aufsaugt, wie der Strahl des Helios, ihres Ahnherrn, den Morgenthau.

Kreon. Du solltest lange fort schon seyn Wozu
Verbringst du mit Geschwätze hier die Zeit?
Medea. Noch einmal komm ich, Eines nur zu fleh'n;
Die Kinder, die unschuld'gen, treffe nicht
Der Mutter Schuld
O bei dem Glück, was diesem Fürstenpaar [1])
Erblüh'n soll aus dem wonn'gen Hochzeitsbett,
Bei deiner Hoffnnng, bei des Thrones Heil,
Den, schnellen Wechsels, stürzen kann das Glück —
Beschwör' ich dich, o gönne der Verstoss'nen,
Der Mutter eine kurze Frist, dass sie
Den letzten Kuss noch auf die Lippen drücke
Der Kinder, der geliebten, dann vielleicht
Im Schmerze sterbe! . . .

Rührende, herzbewegende Worte, die denn auch im Munde von Euripides' Medeia ihre Wirkung nicht verfehlen; die aber an dem Ruhmesbewusstseyn, womit Seneca's Medea ihren Ursprung und ihre Thaten schildert, und in ihrem rednerischen Pathos erbleichen, das schier so blinkt und gleisst wie das goldene Vliess, das sie erbeuten, und die Schuppen des Drachen-Wächters, den

1) Jason und Creusa.

sie erschlagen half. Kreon bewilligt noch eines Tages Frist und entfernt sich. Der Chor singt von dem tollkühnen Wagniss der ersten Meerfahrt. Der Gesang schliesst mit der berühmten Weissagung, die man auf die Entdeckung Amerika's gedeutet:

Späten Geschlechtern
Wird kommen die Zeit,
Wo der Ocean lösen
Wird jede Umzäumung;
Wo das unermessliche
Weltall sich aufthut
Und ein Tiphys [1])
Welten entdecket,
Die niemand geahn't.
Thule bleibt nimmer die
Markung der Erde.

Des Römers von der Höhe römischer Ländereroberung und Weltbeherrschung in die Zeiten schauende Chor-Geographie hat sich in diesen Worten bis zum geographischen Prophetengeist, und dennoch nicht bis zur Ahnung einer geographischen Zukunfts-Dramatik emporgeschwungen, deren Keim schon in der Weissagung liegt. Der Seherblick des Chors hat sich nicht bis zur Vorherschau einer Tragödie der Geographie, der Columbus-Tragödie, erhoben, die in der dramatischen Literatur der Neuzeit zu einer besondern Gattung gediehen, und die uns seiner Zeit in Anspruch nehmen wird.

Medea stürzt mit dem dritten Act aus dem Hause; die Amme ihr nach und, wie sich von selbst versteht, begütigend, besänftigend, rathend, ermahnend, und diessmal auch noch in die Speichen des unaufhaltsam von der steilsten Anhöhe der pathetischen Mythologie und Astronomie niederrollenden Rades der Leidenschaft treubesorglich greifend:

O bleibe, mässige
Dein Toben, halte deinen Grimm zurück!
(zu sich selbst)
Wie die Mänade dort in heiliger Wuth
Umherstürzt, wenn die trunkne Brust der Gott
Gewaltig schwillt

1) Steuermann des Schiffes Argo.

So rennt in wilder Wallung sie umher,
Im Blick der heissen schäumenden Rachgier Spur.
Ihr Antlitz flammt, jetzt stöhnt sie tief und bang,
Jetzt schreit sie auf, ein reicher Thränenstrom
Entstürzt den Augen, bald wieder lächelt sie;
Und jede Leidenschaft tobt laut aus ihr.
Nun steht sie still, jetzt droht, jetzt braust sie auf,
Klagt nun und weint. Wo zieht das Wetter hin?
Wo trifft der Schlag? Wo bricht die Zornfluth sich?
Sie überströmt — — —
— — — — — — — Ich seh' sie rasen,
Wie nie ich sie gesehen. Ungeheu'res
Droht uns, unmenschlich-gottlos-Grässliches.
O macht zu nichte, Götter, meine Furcht!

Schilderung, Beschreibung von Affecten, die sich zu gleicher Zeit in Medea's Geberdenspiel abspiegeln, dramatisch völlig überflüssig, und doch, als rhetorisches Schaustück, prächtig wie ein in der Sonne spiegelndes Pfauenrad; und der Situations-Moment vollkommen theatralisch.

Medea bleibt sinnend stehen und spricht für sich:

Siehst du, o Arme, deiner Rache Maass
Und Ziel? — Sey deine Liebe Muster dir.
Ich soll die Fackel sehn des Fürstenpaars
Hell lodern ungerächet? Thatenlos
Entschwände mir der Tag, den ich so schwer
Erlangt, den er so hart gewähret? Nein!
So lang der Himmel um den Erdball schwebt,
Die Schauerwelt dort ihre Bahnen rollt,
So lange nicht der Sand gezählt, so lange
Der Tag der Sonn', das Sternheer folgt der Nacht,
So lang den Pol der Bärin hell Gestirn,
Das nimmer sich in Meerfluth taucht, umkreist,
So lange Ströme münden in das Meer,
Wird nimmer mir der Durst nach Rach' erlöschen.
Ja wachsen soll er, immer heisser glüh'n. —

Euripides' Medeia lässt in ähnlicher Situation die düstern Flammen ihres Rachegefühls aus dem innern Feuerschooss ihres Schmerzes hervorbrechen, während Seneca's Medea sich mit glänzenden, von der Himmels- und von der Erdkunde entlehnten Bildern die Flanken schlägt und zur Rache spornt. Nachdem sie noch Scylla und Charybdis, das jonische und sicilische Meer, den

Aetna und die stöhnenden Titanen in Unkosten gesetzt, kommt sie auf Jason, den sie so gern entschuldigen möchte: ein schöner Zug; stimmt er aber zu dieser Medea? Das prasselnde Feuer im Kamin könnte eben so gut mit den Wassertropfen, als seinen Thränen, prahlen, die das arme Reisig schwitzt:

> Er wich der Uebermacht allein,
> Ungern nur giebt er ihr die Hand; doch könnt' er
> Zur Gattin kommen, Lebewohl ihr sagen.

Ist es nicht, als ob der Aetna, abwechselnd mit Lava und glühenden Steinmassen, Rosen spiee? Jason kommt ihr Lebewohl sagen, in einer Scene, die als Seneca's Meisterstück gelten kann, und die wir, was theatralische Wirkung, vor allem Adel des Pathos betrifft, über die ihr entsprechende des Euripides stellen:

> Medea. Wir fliehen, Jason, flieh'n! —
> Mir ist's nicht neu,
> Unstät umher zu zieh'n; doch das Warum
> Und Wie ich jetzt muss flieh'n, das ist mir neu.
> Mit dir, um deinetwillen irrt' ich sonst;
> Nun zieh' ich von dir, ach! weit fort, allein.
> Von deinen Laren stössest du mich hinaus?
> Zu welchen schickst du mich? Zu des Phasis Ufer,
> Nach Kolchis hin in meines Vaters Reich?
> Weh'! dort dampft mir des Bruders Blut entgegen!
> Gebeut, in welche Lande soll ich flieh'n,
> Durch welche Meere?
> O undankbares Haupt! ruf' ins Gemüth
> Die feuerschnaubenden Stiere dir zurück . . .

Es folgt ein beschreibendes Prachtstück, wie ein reichgallonirter Bedienter in der Paradelivrée, oder ein aufgeschmückter kappadocischer Sklav seiner römischen Herrin folgt. Solche Prunklappen kann nun einmal die römische Tragödie nicht entbehren. Ihr Kothurn gleicht schier dem Krönungs-Stiefel jener russischen Czarin, der so dick mit schweren Edelsteinen besetzt war, dass die Czarin auf dem Krönungsgang nach dem Kremel nicht fortkonnte, als schleppte sie Mühlsteine an den zarten Füssen nach, und zur Krönung getragen werden musste. Medea, sie freilich fühlt ihren Hochschwung durch den Juwelen-Stiefel nicht beirrt, und setzt ihn amazonisch auf Jason's Nacken. Vielleicht auch

empfindet sie die Schwere weniger, weil die wenigsten Steine ächt, und die Perlen — römische Perlen sind. Das Prachtstück schildert die Gefahren und Wagnisse, die sie für Jason bestanden; dann fährt sie fort:

Bei deiner Kinder Wohl, bei ihrer Ruh,
Bei den Ungeheuern, die ich dir zwingen half
Beschwör' ich, o erbarme meiner dich.
Gieb, Glücklicher, mir mein vorig Glück zurück! — — —
— — — — — Dir folgt' ich
In fremde Lande, verliess mein eigen Reich,
Um dich entsagte ich dem Vaterland,
Dem Vater, Bruder und der Scham, das bracht' ich
Zur Morgengabe dir. Soll ich nun flieh'n,
Gieb mir zuerst mein Eigenthum heraus.

Jason. Dich tödten wollte Kreon's Grimm; erweicht
Von meinen Thränen, mildert' er den Spruch in Bann.

Medea. Für Strafe also Gnad' — Ich hielt's für Acht!

Jason. Weil du kannst, entflieh, o fliehe schnell!
Schwer trifft der Könige Zorn.

Medea. Das räthst du mir?
Kreusen bist du hold. Das Kebsweib mag
Nun zieh'n.

Jason. Medea schilt um Liebe mich?

Medea. Um Trug und Mord.

Jason. Sprich, welcher bösen That
Darfst du mich zeihen.

Medea. Aller, die ich vollbracht . . .

Jason. Zähm' du — die zornempörte Brust
Und halt dich still um deiner Kinder halb . . .

Medea. Ha! nimmer sollen die Armen schau'n den Tag,
Wo ihren Stamm so schnöde Frucht
Besudelt, dass die Enkel Sisyphus'
Mit Phöbus' Enkeln frech sich messen dürften.

.

Jason. Was soll ich thun, sag an.

Medea. Auf! lass uns ringen
Zusammen; Jason sey des Kampfes Preis.

Jason. Der Leiden müde, weich ich dem Geschick.
Und du, die so viel litt, thu' du es auch.

. .

Medea. Ich will ja nicht, dass du
Das Schwert auf deinen Schwieger zückst, Medea
Treibt dich ja nicht, dass mit der Deinen Blut du

Die Hand befleckst. Komm, schuldlos flieh mit mir . . .
Jason. Ich fürchte der hohen Herrscher schwere Macht.
Medea. Begehr' du sie nur nicht.
Jason. Dass nicht Verdacht
Errege das Gespräch, lass uns es enden . . .

Sie ruft des Himmels Blitze auf sich, auf ihn herab:

Jason. Fass dich doch.
Besinne dich, sprich ruhiger! Und kann
Dir etwas aus des Schwiegers Haus der Flucht
Drangsale lindern, sprich und fordr' es kühn.
Medea. .
Nur dass die Kindlein mich geleiten auf
Der Flucht, nur das gestatte mir, dass ich
In ihren Schooss kann eine Thräne weinen.
Dir werden andre Kinder ja bald erblühn.

Diese Worte rühren zu Thränen, aber nur Dank den Punkten, den Stellvertretern der übergangenen Verse.

Hier folgt die schon bezeichnete Wendung, wo Medea Jason's väterlicher Liebe zu seinen Kindern, von denen er sich nicht trennen kann, jach den Blitz des Kindermordes entreisst. Vorläufig verschliesst sie den Blitzstrahl in ihrem Busen, denn zuvor sollen die Kleinen die mit Zaubergift getränkten Gewande und das Brautgeschmeide der Prinzessin Creusa überbringen. Sie bespricht ihr Vorhaben mit der Amme. Den Act schliesst ein Chorlied im Sapphischen Versmaass, das von dem Unheil singt, welches die Argofahrer als Strafe für ihr kühnes Unternehmen traf.

Mit einer an hundert Versen langen Schilderung von Medea's Giftbereitung, behufs Zaubertränkung der Gewande, eröffnet die Amme den vierten Act. Die Gleichförmigkeit der Acten-Anfänge springt in die Augen. Fast jeder Act leitet sich mit einem Euripideischen Prolog ein. Der Euripideische Prolog setzt seine Bastard-Sprösslinge an der Schwelle jedes Seneca-Actes aus. Man kann sich den Hexenkessel denken, den unsere Amme nun als Monolog voll appetitlichen Zaubergeköches ausschüttet, und sich die Ingredienzien von Geographie, Astronomie und Mythologie vorstellen, die es an bizarrer Buntheit mit dem Kramwerk aufnehmen, das Macbeth's drei Hexen in ihren Kessel werfen. Hierauf tritt Medea als Beschwörende vor, mit einem Beschwörungserguss von doppelt so viel Versen, als der Zauberbrei der Amme

brauchte. Fünf Seiten lang, die Seite zu 53 Versen. Die Beschwörung wirkt schon durch ihre Länge Schauder erregend, und der Inhalt entspricht in Grausenhaftigkeit der Länge. Die Verwirrung, die Medea in der Astronomie angerichtet zu haben sich rühmt, ist unbeschreiblich. Den grossen Bären hat sie in's Meer geworfen, der, wie sie vorhin selbst sagt, „nimmer sich in die Meerfluth taucht“ und dessen jungfräulicher Pelz nun das erste Seebad nehmen muss. Der ganze Thierkreis wird von Medea's Beschwörung verrückt, und die Jahreszeiten verdreht. Der Winter liegt im hitzigen Fieber und der Sommer in Schüttelfrösten. Die Geographie und die Astronomie phantasiren in den heftigsten Delirien, so wahnsinnig, dass man ihnen die Zwangsjacke anlegen müsste. Auf die Mythologie hatte sie von vorneherein das alte Chaos mit allen Hunden der Erinnyen losgelassen. Dem Tartarus steht das Ixion-Rädlein, das ihm bekanntlich im Kopfe umläuft, vor Schrecken mit dem Verstand still. Ihren ganzen Feuervorrath musste die Mythologie an Medea abtreten, dass die Aermste nun im Finstern friert, ärger als der arme Tom:

Im schimmernden Golde
Brennet die Flamme,
Die Prometheus
Vom Himmel geraubt . . .
Er schenkte sie mir,
Und lehrte mich
Sie künstlich bewahren.
Mulciber gab mir
Heisse Lohe, leicht
Mit Schwefel getünchet,
Auch sengenden Blitzes Gluth
Empfing ich von Phaethon,
Des Urvaters Sohne.
Auch die dem Mittelhaupte
Der Chimäre entsprüht,
Die Flamme besitz' ich,
Und die aus der Stiere
Flammendem Schlunde
Sich eilig entrafft . . .

Ungerechnet Althäa's Brandscheit nebst verschiedenen andern Feuerwischen. „Vollbracht ist nun das todesstarke Werk.“ Sie schickt die Amme nach den Kindern und bleibt an den Altar

gelehnt stehen. Der Chor stellt über diese Stellung seine Betrachtungen an:

> Was sinnt ohnmächtig wüthend
> Sie jetzt für schwere Unthat? . . .

Inzwischen hat der fünfte Act den vierten abgelöst. Ein Unglücksbote keucht mit der Schreckenspost herein: „Das Königskind in Asche liegt es sammt dem Vater“ . . . Der Chor will löschen gehen. „Umsonst“, jammert der Bote, „Ein Wunder ist's zu schauen, wie selbst die Wasser die Flammen schüren.“ Der meisterhafte Botenbericht des Euripides zersplittert hier in einen hastigen Wortwechsel zwischen Chor und Boten, dessen Kürze die Länge des Beschwörungs-Monologs ausgleichen mag. Wenn aber mit letzterem der Römer die herrliche Erzählung bei Euripides zu ersetzen, oder gar zu überbieten meinte, so beruht diess auf einer argen Verkennung dessen, was im Drama vor die Augen gestellt werden darf als Ursache, und was erzählt werden muss als Wirkung. Auch darüber hätte sich der Tragiker bei der Ars Poet. seines Vorgängers Raths erholen können und Belehrung:

> Multaque tolles
> Ex oculis quae mox narret facundia praesens [1])
> Vieles entziehen
> Wirst du den Blicken, was besser beredt der Erzählende vorträgt.

Jetzt ermahnt die Amme zu schleuniger Flucht; natürlich, wie immer vergebens. „Das Rachewerk ist nur zum Theil vollbracht“, meint Medea dagegen. „Das war nur Vorspiel meines Grimms.“ „Jetzt bin ich erst Medea.“ „Ha der Schauerlust!“ Noch weiss aber Medea nicht recht, worüber die Schauerlust. Den Rachestrahl des Kindermordes, den sie doch in der Scene mit Jason einstweilen in ihrem Busen verschlossen hatte, um ihn gelegentlich zu schleudern, scheint sie ganz vergessen zu haben; „Nun“ — so fragt sie — „was beschliessest du mein glühend Herz?“ — „O hätte der Verhasste Kinder erst von seiner Buhle!“ — „Ha, die deinen sind von ihm, und gleich verhasst, als hätte sie Creusa ihm geboren“ . . . Dieses schlangenartige Heranringeln an den Kindermord, dieses wurmförmig psychologische Sich-hin- und-herkrümmen und Heranschieben an die Gräuelthat, wie des

1) v. 83 ff.

Drachen an die Beute, — das streift fast schon ans Scheussliche, unbeschadet der psychologischen Kunst, die der Römer in solcher der griechischen Tragödie noch unbekannten Malerei des Seelenkampfes hier an den Tag legt: „O weh! mein Herz erdrückt der Graus“ . . . „meine Brust erzittert“ . . . „Der Kinder Blut, die ich gebar, sollt' ich vergiessen? — Nein!“ . . . „Sey ruhig, Rasende! . . . O! und wofür wohl büssen sie?“ — Wofür? — Ist Jason nicht ihr Vater? — Schuld genug — Und was noch mehr, ich Fluchbeladene bin ihre Mutter. Sie sollen sterben . . . Ha! Sind sie nicht mein?“ . . . „Ach, mein sind sie und rein von aller Schuld.“ Nun phantasirt sie über ihren Seelenkampf und schildert das Hin- und Herschwanken in treffenden geistreichen Bildern. Schade nur, dass diese selbst solchem Kampfe und solcher Kampfesstimmung widerstreiten. Jetzt schmilzt sie in Mutterliebe hin:

> Die Rache weiche der Liebe. O kommt her,
> Geliebte Kinder, ihr mein einz'ger Trost,
> Kommt her, umschlingt mit euren Händchen mich!
> (die Kinder gehen zu ihr)
> Ja lebet, bleibt dem Vater! . . .

dann wieder wie verzückt in Wahnsinn:

> Hu! sieh! Wo taumelt hin die Furienschaar . . .
> Ha! weh! was für ein Schatten schwebet dort
> Gestaltlos, leblos, unkennbar herauf?
> Mein Bruder ist's! Er fordert Rache. Ja,
> Ich räche dich.
> Dir weih' ich diese Hand
> Die ja den Mordstahl einst auf dich gezückt.
> So sühn' ich deinen Schatten, so räch' ich dich . . .

Die Seelenpein, von der Euripides' Medeia, unmittelbar vor der Entsetzensthat, ihr Inneres zerrissen fühlt, äussert sich weniger kunstreich, und nicht mit diesem dialektischen Raffinement eines schmerzlichen Zwiespalts; um so rührender aber und erschütternder wirkt sie in ihren einfachen ergreifenden Naturlauten. Als höre man das ächzende Stöhnen einer mit dem Kindermorde in Mutterwehen kreissenden Gebärerin. Neben diesem grossartigen Bedrängniss erscheint solches krampfiges Geächze, womit Seneca's Medea sich herumquält, wir sagen nicht, wie gewöhnliche Kolik, aber doch wie Mutterkrampf.

Medea tödtet das eine Kind. Dass sie die grausige That in einer Wahnsinns-Vision begeht, wo sie ihren, um Jason's willen von ihr ermordeten Bruder erblickt, ist ein glücklicher Zug, von poetischer Kühnheit, ein genievoller Zug, Shakspeare's würdig, der uns aber gleichwohl mit dem, was vorangeht, zu theuer erkauft scheint. Der Schluss erreicht den Gipfel des tragisch Unzulässigen und poetisch Verdammlichen. Das Schaudererregende schlägt in's Grässliche um. Nach Ermordung des einen Knaben vernimmt Medea Geräusch und flüchtet mit dem andern Kinde, das todte hinter sich herschleifend, auf den Söller des Hauses. Dort erblickt sie der herbeieilende Jason, und hört sie frohlocken ob ihrer That:

Jason. Bei allen Göttern!
Bei aller Irrsal, die gemeinsam wir
Erlitten, o, bei unsrem Bund, den ich
Nun treulos brach, o schone meines Sohns!
Hat jemand dich beleidigt, bin nur ich's,
Mich schlachte! triff mein schuldbeladnes Haupt!
Medea. Dort, wo du auszuweichen suchst, wo es
Dir weh' thut, bohr' ich ein den Rachestahl. —
Ha geh nun, Stolzer! Stürme der Jungfrau Bett,
Und wenn sie Mutter worden, verstosse sie.
Jason. Genügt deiner Rachgier nicht des Einen Tod?
Medea. Hätt' Einer sie gestillt, so lebten Beide.
Zu wenig sind die zwei für meinen Grimm.
Ja wüsste ich, dass unter meinem Herzen
Ein Pfand von dir sich birgt, mit diesem Schwert
Zerwühlt ich meinen Leib, und riss' es aus
(Sie tödtet das zweite Kind.)
Jason. Ha Tig'rin, tödte mich!
Medea. Wie forderst du von mir
Erbarmung? — Nimm hin, es ist vollbracht!
.
Da, Vater, habe deine Söhne dir!
Auf beflügeltem Wagen durch die Lüfte flieg' ich davon.
(Sie schleudert ihm die Leichen der Knaben zu, und fährt in ihrem Drachenwagen davon.)
Jason. Ha, zieh' du durch des Himmels Räume fort,
Und künde laut, wohin du immer fährst,
Dass keine Götter walten dieser Welt.

Ein würdiger Abschluss solcher Gräuel. O Poesie des Tragischen, der Sophokles-Tragödie, wie abschreckend bist du unter

des Römers Hand verwildert! Dennoch muss man die bewältigende Macht der scenischen Schauwirkung, die energievolle Wucht des theatralischen Pathos, muss man diese gladiatorische Tragik bewundern. Schwung, Feuer, Pomp, drangvoll hinreissende Redekraft, überschwellender Wogenschlag, Hoch- und Springfluth stürmischer Affecte — nur Ein zündender Himmelsstrahl, der diese Elemente der Seneca-Tragödie in poetische Flammen setzt: und wie jener Wundervogel aus seinem Gewürze duftenden Feuergrab, ersteht die griechische Tragödie wieder in verjüngter und reicherer Herrlichkeit. „Der lohe Aetherstrahl, Genie", er wird dereinst, wenn die Zeit gekommen, die wüste Schlackenmasse der römischen Tragödie zu dieser goldenen Flammenwiege einer verjüngten Aeschylisch-Sophokleischen Tragik fachen. Die Médée des „grossen" Corneille — so viel ist gewiss — wird dieser Wundervogel nicht seyn, und ihr berühmt-verwittertes Moi! das die französische Tragik noch jetzt unter ihren Reliquien als verrosteten Theaterblitz aufbewahrt und vorzeigt, nicht der Aetherstrahl seyn, der die Schlacken-Klumpen der Seneca-Tragödie zu jener Sonnenwiege einer höchsten Tragik flammt.

Wie viel Seneca von den Medeen seiner römischen Vorgänger, von der des Ennius und der so gepriesenen Medea des Ovid, sich angeeignet, muss dahingestellt bleiben. Sicher scheint uns, dass Seneca's Medea ihre Vorgängerinnen sämmtlich an Schauder erregender Furchtbarkeit und terroristischem Bühnenpathos überboten; ob uns gleich auch die im Vergleich rührender und weiblicher gehaltene Medeia des Euripides schon das Maass griechischer Tragik zu überschreiten schien, wie Bernhardy's, der sie „weich und sogar sentimental" findet, Sympathien für sie schon das Maass kritischer Besonnenheit überschreiten mögen. Wie könnten wir vollends in Welcker's Verherrlichung einstimmen, der in Medea ein Ideal weiblicher Liebe und Hingebung preist? [1]) „Ihr herrschender Charakter in der Poesie ist die unbedingteste Liebe und Hingebung; keine Rücksicht kennend, jeder That, jeder Demüthigung aus Liebe fähig, innig rührend, ihre Hexenkünste nur im Dienste der Liebe übend." . . Das liebreiche Gemüth! Welche Seele von Hexe und Giftmischerin! Die reine Liebe; nichts als

1) Gr. Trag. S. 330.

Liebe und Selbstaufopferung. Auf zehn Vergiftungen kommt kaum eine, die nicht „im Dienst der Liebe“ geschehen wäre — unter zehn Giftmischerinnen neun mindestens lauter Engel unbedingtester Liebe und Hingebung. Die gehäuften, schauderhaften Meuchelmorde, die Medea verübt, darunter Bruderzerstückelung, Kinderabschlachtung — pure Liebe, unbedingteste Liebe und Hingebung. Jemehr Morde, jemehr Liebespfänder und Beweise. Medea übertrifft an Liebesfülle und hingebungsvoller Demuth eine Laffarge in dem Maasse, als sie diese an gräuelvollen Morden überragt. Bis zu dieser Höhe kritischer Schwärmerei für die blutigste der Zauberköchinnen, Giftmischerinnen, Bruder- und Kinderschlächterinnen hat sich selbst der Champion der Lady Macbeth, Ludwig Tieck, nicht emporgeschwungen. Die Macbeth sagt blos, dass sie, eintretenden Falles, ihrem Säugling die Brust aus den weichen Kiefern gerissen und ihm den Kopf an die Wand geschmettert hätte. Die Medea-Schwärmerei von Seiten so gelehrter Männer und Professoren ist übrigens wohl erklärlich. Schon um der Gründlichkeit willen, womit Medea ihre liebevollen Gräuelthaten begeht, muss sie die wärmste Theilnahme der gelehrten philologischen Kunstkritik gewinnen. Medea's wissenschaftliche Leistungen in Chemie, Botanik und Toxikologie sind allein hinreichend, um sie in den Augen eines deutschen Professors als die liebenswürdigste aller tragischen Heldinnen erscheinen zu lassen. Medea's Verdienste um die Wissenschaft in Ehren, sind wir doch der Meinung, dass die Medea-Tragik eine Verirrung, wo nicht eine Entartung der tragischen Kunst bezeichne, wenn anders deren Aufgabe darin besteht, nicht ein blosses glänzendes Gemälde rasender Leidenschaft zu entwerfen, sey es ein noch so wunderwürdiges psychologisch-pathologisches Meisterstück; sondern in der Läuterung einer Schuldverirrung besteht; wenn anders die Aufgabe der dramatischen Kunst nicht die ist: das Gemüth des Zuhörers aufzuregen, zu erschüttern, gleichviel durch welche Mittel und zu welchem Zwecke, es zu verwirren, in Aufruhr und Gährung zu versetzen; sondern durch die Gährung eine Gemüthsklärung zu bewirken, die alles Unedle, Unreine in der Leidenschaft ausstosse und ausschäume. Eine schaudervolle Frevlerin aber, die nach verübten Gräueln in ihrem Drachenwagen triumphirend davoneilt und ihrer Schlachtopfer spottend, ist keine tragische Heldin, ist ein Auswurf und Abschaum

der Hölle. Oder wo, wo existirt die Tragödie der Medea-Sühne? Hat Euripides eine solche gedichtet? Soll etwa ihr Sohn, Medus, der Held dieser Sühntragödie seyn, den Medea, um ein Haar, durch Meuchelmord hingerafft hätte, und, als sie in ihm den Sohn erkannte, ihr Vorhaben dadurch sühnte, dass sie ihn zum Meuchelmord aufrief? Durch die von Medea ihm eingegebene Ermordung seines Grossoheims, des Perses, wurde Medus der Stifter des Mederreichs: liegt darin die Sühne und Reinigung eines Lebens, in Verbrechen getaucht, wie das der Medea? Darum erscheint uns schon die Medeia des Euripides, vom poetischen Gesichtspunkt aus, als eine verdammliche Tragödie; wie nun erst die des Seneca!

In der Medea-Tragödie, in Euripides' von Einigen als sein Meisterdrama bewunderten Medeia, weht schon ein ungriechischer Hauch, ein Hauch vom Barbarengeist. Den Fabelstoff finden wir von diesem Geiste ganz und gar durchdrungen. Es ist der von uns schon bezeichnete Geist der Raubfahrten, der Abenteuer-Züge des dämonischen Zauberthums. Nächst diesem liegt aber noch ein zweites Element des Barbarenthums in der Medea-Fabel: die ungriechische Auffassung des Frauenwesens, dem mit einer unheimlich verderbenvollen, naturdämonischen Zaubermacht eine Herrschaft zuerkannt wird, von den unheilvollsten, Staat und Familien zerrüttenden Folgen; von verwildernder, barbarisirender Wirkung. Nur in Einem Punkte erscheint das Problem bedeutsam: in dem, wir sagen nicht, vom Dichter beabsichtigten, die Conflicte aber bewegenden Motive des Frauenrechtes, der Obgewalt des Mannes gegenüber; in dem Motive des um gleichberechtigte Freiheit und die daraus folgende Gegenseitigkeit ehelicher Rechte und Pflichten kämpfenden Weibes. Allein dieses Problem hatte schon Aeschylos mit vollem Kunstbewusstseyn und ungleich tiefer, ethischer, cultursittlicher, in seiner Danaïs-Trilogie z. B., durchgeführt und gelöst. Die allerneueste Form, in welcher dieses Problem als zeitbewegende Frage, als jene berufene „Emancipation des Weibes", die Geister aufgeregt, weit entfernt eine höhere Lösungsstufe zu bezeichnen, erscheint uns vielmehr als eine Umwendung nach dem Medea-Standpunkte hin: dem des dämonischen Kampfes zwischen Mannes- und Frauenrecht. Auch in Bezug auf diesen Austrag war dem germanischen Geiste von seiner geschichtlichen Mission die tiefere Lösung und Läuterung

des Problemes zugewiesen. Wie das abenteuernde Umherziehen des fahrenden, des romantischen Ritterthums, eines, in seinem asketischen Charakter, ursprünglich germanischen Institutes, wie dessen Abenteuerfahrten, ihrer Bestimmung nach, Buss- und Sühnefahrten bedeuten und bezweckten; wie dasselbe denn auch als eine Läuterung, eine — warum sollten wir das Wort umgehen? — als eine Katharsis jenes barbarischen Abenteuergeistes, der die Weiber- und Schätze-Raubfahrten beseelte, gelten darf: ebenso war es dem Germanenthum vorbehalten, eine Läuterung, eine Katharsis an der Idee der Frauenbestimmung zu vollbringen; den dämonischen Medea-Zauber zu brechen und, an Stelle eines frevelvollen Frauen-Höllenzwanges durch feindselige Zaubergewalt, die wahrhafte Zaubermacht des Weibes durch den Himmelszwang holder Anmuth, himmlischen Liebeszaubers, zu feiern „in That und Wort, in Bild und Schall.“ Nicht die romanischen Troubadoure, nicht die provençalischen Liebesdichter, die den Mannesgeist einem sinnlich spiritualistischen Frauendienste verpflichteten, nicht diese konnten eine solche Läuterung dämonischer Frauenmacht und unheilvollen Frauenzaubers bewirken. Den germanischen Minnesängern war solche vergeistigende Reinschmelzung und Heiligung der Liebesmacht und Leidenschaft vorzugsweise beschieden; die Liebesmystik der germanischen Minnedichter, deren hohe Gesangsseele auf ihre Nachfolger, die grossen ritterlichen „Frauenlobe“ der deutschen Völkerstämme überging, auf Shakspeare, Schiller, Goethe; am lautersten auf die ersten beiden, da in Goethe's Frauencultus sich wieder romanisch-gallische Elemente eines spielerisch leichtfertigen Sinnenreizes und Genusses mischen. Am herrlichsten und weihevollsten ruhte der heilige Liebesapostelgeist auf unserem Schiller, der mit feuerigen Pfingstzungen in seinen lyrischen wie dramatischen Gedichten die Botschaft von der einzig wahren Zaubergewalt, Macht und Herrschaft des Weibes, im Gegensatze zum dämonischen Medea-Wesen, verkündet:

Macht des Weibes.[1])

Mächtig seyd ihr, ihr seyd's durch der Gegenwart ruhigen Zauber.
Was die Stille nicht wirkt, wirket die Rauschende nie.

1) W. I, 395.

Kraft erwart' ich vom Mann, des Gesetzes Würde behaupt' er;
Aber durch Anmuth allein herrschet und herrsche das Weib.
Manche zwar haben geherrscht durch des Geistes Macht und der Thaten;
Aber dann haben sie dich, höchste der Kronen, entbehrt.
Wahre Königin ist nur des Weibes weibliche Schönheit:
Wo sie sich zeige, sie herrscht, herrschet blos, weil sie sich zeigt.

Tugend des Weibes.[1])

Tugenden brauchet der Mann, er stürzt sich wagend ins Leben,
Tritt mit dem stärkeren Glück in den bedenklichen Kampf.
Eine Tugend genüget dem Weib: sie ist da, sie erscheinet
Lieblich dem Herzen, dem Aug' lieblich erscheine sie stets!

Und jenes hohe Lied der Frauenvergötterung; jener mit allen Zaubern der Liebeshuld durchwebte und geweihte Graziengürtel himmlischen Frauenreizes, in Form einer poetischen Verherrlichung: „die Würde der Frauen" — was bedeutet das begeisterte Feierlied anderes, als einen heiligen Gegenzauber, eine weihevolle Beschwörung des Medeenthums, der unreinen Medeengeister? als eine hochherrliche Verkündung der wahren Emancipation des Weibes, der einspruchslosen, unbedingten Frauenherrschaft von Zaubers Gnaden; des Zaubers durch zarte Sitte, Liebeshuld, holdselige Scham und Anmuth? Und die Dramen des grössten deutschen Tragikers sind sie nicht Evangelien dieses weiblichen Heroismus? Nicht Apotheosen der tragisch weiblichen Frauenhoheit? Nicht poetisch mächtige Exorcismen des Medea-Teufels? Nicht erhabene Katharsen Medeïscher Zauberkünste? Tragische Läuterungen der dämonischen Frauengewalt zu himmlischem Seelenzauber? Die Dramen der Nachgeborenen aus den letzten Decennien des Jahrhunderts, die das Thema der Frauenbestimmung und Frauenstellung von den Franzosen wieder aufnahmen, nachdem diese es in Romanen und Theaterstücken bis auf das letzte Korn ausgedroschen — o, welchen Abfall werden diese Dramen der Epigonen aus den letzten Jahrzehnten, welchen befremdlichen Abfall von Shakespeare-Schiller's poetisch-tragischem Frauenzauber, und welchen Kobold schiessenden Rückfall in den französirten Medeenstil werden sie uns vor Augen stellen! Und aus welchem Anspruchstitel werden sie das Frauenrecht herleiten und ent-

1) Das. 425.

wickeln? Aus dem poesiefeindlichsten: aus dem gemein geschlechtlichen eines frechen Emancipations-Kitzels. Sie werden, im etymologisch-buchstäblichsten Sinne auf diesen Rechtsanspruch eine „Bocks"-Tragik, eine Tragödie für Böcke und Ziegen gründen. Sie werden Medea's goldnes Widderfell, als gemeines, nur, täuchungshalber, mit Theater-Schaumgold frisirtes Bocksfell auf die Tenne der Bretter legen, und, wie Gideon [1]), aus der abwechselnd· wässerigen und trockenen Beschaffenheit des Schaffells auf der Tenne die Ueberzeugung ihres Berufes zum grossen Erlösungswerke schöpfen: zur Erlösung des Weibes, näher des Eheweibes, aus dem Pflichtenjoch der Ehe zur Ehe der „freien Liebe"; Erlösung vom Shakspeare-Schillerschen Frauenideal der Tragödie zu der „unbedingten Liebeshingebung" der kolchischen Hexe. Noch mehr: Im fernern Verlauf der Geschichte des Schauspiels werden wir das dramatische Frauenideal, wie bis auf Shakespeare, zwischen dem der Aeschylisch-Sophokleischen Tragödie und der Euripides-Seneca-Medea; so in letzter Zeit zwischen Shakspeare-Schiller's tragischem Frauenideal und dem Emancipations-Ideal von George Sand und Genossen oscilliren sehen, das der kolchischen Zauberin wie aus den Augen geschnitten. Insofern bildet Euripides' Medeia ein wichtiges Uebergangsmoment in der Geschichte der Tragödie, das noch in der kolossalen Schreckgestalt von Bedeutung, als welche uns die Medeia des Euripides aus Seneca's Hohlspiegel entgegentritt.

Die Trojanerinnen (Troades). Aus zweien von Euripides', in Bau und Oekonomie verfehltesten und zerfahrensten Tragödien, aus der Hekabe und den Troaden, zusammengeschweisst, konnten Seneca's Trojanerinnen nicht anders als zu einem, in Bezug auf Gliederung und Einheit, unförmlichen Missgeschöpf erwachsen. Seneca's Trojanerinnen sind auf dramatischem Gebiete, was das berühmte trojanische Ferkel des römischen Kochkünstlers, Apicius, auf dem Gebiete der Gastronomie war. Wie dieses in seinem Innern ein ganzes Braten-System, ganze Geschlechter der verschiedensten vier- und zweifüssigen Braten eingeschachtelt trug: so schliessen die Trojanerinnen, nebst den zwei oder drei Tragödienstoffen, welche des Euripides' Hekabe in ihrem Schoosse birgt, die vier oder

1) Richter c. 6, 37—40.

fünf Tragödienfabeln und Katastrophen ein, womit dessen Troerinnen gesegnet sind. Nur nicht so kunstgerecht und nicht so concentrisch untergebracht, wie in der Bauchhöhle von Apicius' Einschachtelungs-Ferkel finden sich die Einschlüsse in Seneca's Trojanerinnen verpackt. Hier scheinen sie vielmehr in Weise der Insassen jenes kolossalen Vorbildes zu Apicius' gebratener Involutions-Theorie, durcheinandergestopft, zu hausen: jenes trojanischen, hölzernen Pferdes von Meister Epeus; des weltbekannten Weihnachts-Rössleins, voll der schönsten Bescheerungen für König Priamos, die königliche Familie und die ganze trojanische Bevölkerung. Das Rösslein enthielt nicht blos die Dona, welche der warnende Priester nicht geschenkt mochte: Timeo Danaos et dona ferentes: Es barg in seinem beträchtlichen Innern die Geschenke bringenden Danaer selber, als riesige Weihnachts-Schachtel voll glitzernder Soldaten. Ein solches Heer von Katastrophen trägt unsere Tragödie im Leibe. Jedoch mit einigen Aus- und Einschiebseln von eigener Erfindung. Statt des tragischen Kassandra-Füllsels in Euripides' Troerinnen, das der Römer aus dem Spiele liess, enthalten seine Trojanerinnen eine Streitscene zwischen Pyrrhus, der auf Polyxena's Opferung besteht, und Agamemnon, der, aus Gründen der Menschlichkeit sich der Opferung widersetzt — Er, der unmenschliche Vater, der seine eigene Tochter in einer ähnlichen Lage hatte schlachten lassen! Zu dem Einschiebsel der Helena-Scenen bei Euripides mit der unglücklichen Anklage- und Selbstvertheidigungs-Verhandlung zwischen Hekabe und Helene, stopft der Römer noch eine zweite, weit abschmeckendere Helena-Episode in seinen vierten Act, worin Helena als listig schnöde Kupplerin sich einschleicht, um Polyxena ins griechische Lager zu locken. Schliesslich bekennt sie, von den trojanischen Frauen durchschaut und von Andromachen tüchtig ausgescholten, den heimtückischen Plan. Die kläglichste, überflüssigste Episode, die je eine Tragödie verunstaltet hat. Sie ist so reichlich ausgestattet mit Abgeschmacktheit, dass beide, der Philosoph und der Tragiker in Seneca, sich brüderlich darein theilen können.

An Stelle des von Polydoros' Schatten gesprochenen Prologs zu Euripides' Hekabe, und an Stelle des dialogisch von Poseidon und Athena abgehaltenen Prologs zu dessen Troaden, eröffnet der

Römer seine Trojanerinnen mit dem bei ihm stereotypen Eingangs-Behelfe, mit einem Monologe der Hecuba, der sich in Klagen über Troja's Fall ergeht. Der Wechselgesang zwischen Hecuba und dem Chor der Trojanerinnen ist dem des Euripides nachgebildet. Der Chor begeht die Todtenfeier Hektor's und Priamos'. Damit ist der erste Act abgethan, der bei Seneca in der Regel nur als Vorspiel verläuft. Mit Beginn des zweiten Actes verkündet Agamemnon's Herold, Talthybius, dem Chor die Erscheinung von Achilles' Schatten, welcher Polyxena, als Todtenopfer an seinem Grabe, fordere. Das scheint der Chor ganz in der Ordnung zu finden, da er auf die Mittheilung nichts erwiedert. Hier folgt die schon erwähnte Streitscene zwischen Pyrrhus, dem Sohne des Achilleus, und Agamemnon, wegen Polyxena's, deren Opferung der Schlächter seiner Tochter mit seinen Grundsätzen und Ansichten von Gerechtigkeit und Menschlichkeit unverträglich findet, welche Grundsätze nicht ermangeln, in Gestalt der steifsten Sentenzen, über Unbestand der Gewaltherrschaft, Eitelkeit des Herrscherprunks und Sieger-Edelmuth daherzustelzen. Priester Kalchas macht dem Zwist ein Ende mit der Erklärung: das Schicksal begehre zu Polyxena's Opferung auch noch den Astyanax als Zugabe, widrigenfalls es mit dem Abseglungs-Wind zurückhalten würde, wie einst an Aulis' Strande. Agamemnon sucht in allen Taschen nach einer Sentenz, findet keine, und verschwindet lautlos mit Kalchas und Pyrrhus. Wovon, meint man wohl, singt nun der trojanische Frauenchor? Von der Thorheit an Geistererscheinungen zu glauben!

Leben sollte der Geist noch, da der Leib schon Staub?

Lächerlich! und beweist aus der Geographie, Astronomie und Mythologie, was einmal todt ist, bleibt in alle Ewigkeit todt — Leib und Seele miteinander, mausetodt. Gegen das ins-Gras-Beissen sey kein Kraut gewachsen. Wie derselbe Seneca schon in seiner philosophischen Abhandlung: De Consolatione bewiesen, wo es vom Tode heisst: der Tod ist Nichts; „ergel" — würde der Todtengräber in Hamlet folgern — ist nach dem Tode nichts nicht; genau wie Seneca[1]): mors nihil, quod vero ipsum nihil

1) de consol. ad Helv. Matr. c. XVI.

est, et omnia in nihilum redigit etc. Der trojanische Frauenchor, der seinen Seneca am Schnürchen hat, citirt die Stelle aus dem Kopf:

> Post mortem nihil est, ipsaque mors nihil.

Der Chor weiss ein ganzes Schock solcher Trostsprüche auswendig und sagt sie auch her:

> Die das eigene Kind würget, die Zeit, verschlinget
> Und das Chaos uns mit. Und wie den Leib er tilgt:
> So verschonet der Tod unsre Seel auch nicht.

Trefflicher Chorgesang aus dem Munde von trojanischen Frauen und Mädchen, die, in den denkbar tiefsten Jammer versenkt, die jüngste Tochter ihres hingewürgten Königstammes zum Opfertode führen sehen! Der tänarische Schlund, der Cerberus, die ganze Mythologie der Unterwelt, Alles erstunken und erlogen. Und gar die Tragödienfabeln! die Fabel der „Trojanerinnen" natürlich obenan, die auf solchem Aberwitz, wie die Erscheinung von Achilles' Schatten beruht! Dummes Zeug:

> — ersonnen Geschwätz, Wortschwall ohn' allen Sinn
> Mähr, gespenst'schem Traum furchtsamer Kinder gleich.

So schliesst der zweite Act. Wir würden dem Chor unbedingt beipflichten, und ihn sammt der Tragödie für die Ausgeburt eines Kopfes halten, der als Ausgeburt von Seneca's „Tod", wie dieser, nichts als das leere Nichts ist; und würden die ganzen Trojanerinnen der „Zeit" anheimgegeben, „die das eigene Kind würget und das Chaos verschlingt und uns mit"; wenn der dritte Act nicht wäre, namentlich die Scene zwischen Andromache und Ulysses, in Bezug auf welche das von Jul. Scaliger zu Gunsten der ganzen Tragödie abgegebene Urtheil: „princeps romanarum Tragoediarum", allein und in vollem Umfange gilt. Den Act, jene Scene insbesondere, halten wir, nach Abzug der Auswüchse, für einen der pathetisch mächtigsten und theatralisch grossartigsten in dem Gesammtvermächtniss der classischen Tragik. In Absicht auf Schattirungen des Pathos, Wechselstreit und Wandelungen

der Affectmomente, auf kunstvolle Dialektik der angstbedrängten List des Mutterherzens und der lauernden List des, trotz seines Schergen-Amtes, gross und würdevoll gehaltenen Ulysses — nach dem Maassstab dieser, zu einer gewaltigen Scenenwirkung sich vereinigenden Eigenschaften gemessen, möchte kaum eine in dem griechischen Tragödienkreise sich ihr gleichstellen können. Die Scene ist aber, neben der grossen Theaterwirkung, auch durch die psychologische Meisterschaft merkwürdig, mit welcher die Gemüthsbedrängnisse und Contraste durch alle Irrgänge einer ganz eigenthümlichen, aufs schönste ausgearbeiteten und erschöpften Situation hindurchgeführt sind. Man muss sich staunend fragen, woher dem Römer mit Eins eine solche psychologische Kunst, eine so farbenreiche Seelenmalerei des Mutterschmerzes gekommen, eine so tief durchdachte Dialektik der Leidenschaft? Woher in aller Welt diese Wunder eines tragischen Genies, wovon uns bisher nur vereinzelte, mehr blendende als erleuchtende Funken entgegensprangen? Nach Scenen von haarsträubender dramatischer Impotenz ein solcher Glanz! Ein ähnliches Mutterpathos hat, bis zu Shakspeare's Constanze in König Johann, unseres Wissens, keine Tragödie aufzuweisen. Wir wollen uns nicht versündigen, aber die Constanze, die wir doch spielen sahen, hat uns nicht so ergriffen und erschüttert, wie beim Lesen Adromache's Mutterpein. Wir müssten den ganzen König Johann mit seiner tiefgeschichtlichen Bedeutung, als eine Idee der Macht- und Herrscherpolitik, der Ulysses-Idee gleichsam, von welcher diese Tragödie durchdrungen ist bis in das innerste Eingeweide hinein, — wir müssten König Johann ganz und gar in die Wagschaale legen um Seneca's Andromache so hoch emporzuschnellen, als die Zunge der Wage reicht. Dass aber ein solches Draufgewicht vonnöthen, ist schon das grösste Wunder; ein Mirakel, dessen Erklärung wir dem Leser anheimstellen, dem wir zu diesem Zwecke die bezüglichen Scenen, bis auf die allzuüppigen Schösslinge, vollständig mitzutheilen, uns verpflichtet glauben.

Andromache.

O harmgedrückte Phrygerinnen ihr!
Warum zerrauft ihr euer Haar? Warum
Zerschlagt ihr eure Brust? Warum netzt ihr
Mit Thränenströmen eure Wangen? — Wir sind

So elend nicht, wenn wir noch weinen können. —
Euch fiel jetzt Ilium, für mich war es
Gefallen längst, gleich, als der wilde Sieger
Dem schnell hinrasselnden Wagen nach mein Lieb,
Weh'! meinen Leib nachschleifte, dass die Achse
Selbst des Peliden unter'm traur'gen Rest
Des Hektor zitternd schwer aufseufzend stöhnt. —
Für mich war Troja damals schon nicht mehr.
Von so viel Unglücksschlägen matt und starr,
Schlepp' ich mein elend Daseyn fühllos fort. —
Längst hätte ich der Griechen Bande ab-
Gestreift, wär' meinem Gatten nachgefolgt:
(Die Hand auf des Astyanax Haupt legend.)
Nur dieser fesselt mich an's Leben, hält
Die Hand zurück, dass sie den Todesstreich
Nicht führt. — Für ihn erheb' ich noch den Blick
Zum Himmel flehn'd empor, und dulde länger
Noch meine Qual. Der Knabe raubt mir der
Verzweiflung festen Muth, der keine Furcht
Mehr kennt, den letzten, einz'gen Schatz, den mir
Das Leiden selbst gewann. — Weh'! alles Glück
Ist mir erstorben, und den Unheilsmächten
Bin ich anheimgefallen. Ah! das ist
Des Elends höchster Gipfel, wo alle Hoffnung
Ab ist und todt, in banger Furcht doch zittern müssen.

Greis. Sag' an, welch' ein Gesicht erschreckte dich?
Androm. Schon hat die Nacht, die allerquickende,
Schweigsam die Hälfte ihrer Bahn vollendet;
Schon kehrt' das funkelnde Siebengestirn
Zum Aufgang sich: da übermannte mich
Der lang' entbehrte Schlaf. Ein kurzer Schlummer
Beschlich mein thränendes Aug'; wenn die
Betäubung der zerriss'nen Seele Schlaf.
Da steht plötzlich Hektor vor mir da;
Doch nicht so mannhaft, wie er kämpfend einst
Ins Lager der Argiver stürmte, Tod
Rings um sich her verbreitend, und den Brand
In ihre Schiffe schleudernd; nicht wie vom
Patroklus er, der sich darein verkappt,
Die Rüstung des Achill erkämpft. Das Feuer,
Das seinem Aug' entsprühte, war erloschen,
Gebrochen war sein Blick und thränenfeucht

Wie meiner; traurig hing das Haar herab. —
Ach! dennoch war sein Anblick Wonne mir, —
Da hob er an, schüttelnd das Haupt: „Erwache:
„Auf aus dem Schlaf, und rette deinen Sohn,
„O trautes Weib! Verbirg ihn; so nur kannst
„Du ihn erretten. — Trockne deine Thränen. —
„Dass Troja fiel, darüber seufzest du?
„O wär's schon aus! Müsst's nicht noch tiefer fallen!
„O eile, birg' den letzten zarten Zweig
„Wo immer hin von unserm Königsstamme!" —
Eiskalter Schauer scheucht den Schlaf von mir,
Zitternd erwach' ich, schau' um mich herum,
Des Sohns vergess' ich Arme, spähe nur,
Wo Hektor sey? — Doch, ach! — ein luft'ger Schemen
War er aus meinen Armen mir entgleitet,
Als ich ihn eben zu umfassen wähnte. —
(Umarmt den Astyanax.)
O theures Kind! o hoffnungsvoller Sohn
Des grossen Vaters! letzte Hoffnung du
Der Phryger und des tiefgesunk'nen Hauses!
So altberühmten Stammes letzter Spross! —
Wie gleichst du deinem Vater ganz! Diess war
Sein Blick, so ging, so stand er, ganz wie du.
So streckte er die Heldenrechte aus,
So strotzten seine Schultern, also dräute
Die krause Stirn, wenn er die reichen Locken
Um seinen nervigen Nacken schüttelte.
O Sohn! zu spät wardst du geboren, um
Dem Vaterland ein Retter zu erscheinen:
Der Mutter Leid zu theilen allzu früh! —
Wird kommen der erwünschte Tag dereinst,
Wo du, des Vaterlandes Rächer, kommst,
Ein neues Pergamus zu bauen? wo
Die flücht'gen, rings zerstreuten Bürger du
Versammelst um den neu gegründeten Thron,
Den Trojern Namen, Vaterland erkämpfst? —
(Erschrocken)
Weh'! — Wagst du jetzt so Grosses noch zu hoffen? —
Ach! — Ich vergass mein furchtbares Geschick!
Ha! wir sind Sklaven. Alles raubte man,
Das nackte Leben liess man uns allein.
O mir! — Wo find' ich einen Ort, der sicher
Genug für meine Mutterangst? — Wohin
Verberg' ich dich? Die mächt'ge Königsburg,
Die Götter selbst gegründet und geschirmt,

Die hochberühmte, die aller Völker Neid
Erregt, sie liegt, ein Haufe Schutt, darnieder.
Der Flamme Wuth verzehrte Alles; von
So grosser Stadt blieb nicht ein winziges
Gemach, worein ein Kind sich birgt. — Wo ist
Ein Ort geheim genug für meinen Raub?
(Sie sieht sich um, ihr Blick fällt auf Hektors Grabmal.)
Ha! meines Gatten Grabmal! Selbst dem Feinde
Ist's heilig. Herrlich hat's Priam erbaut,
In seinem Schmerz mit keinen Kosten kargend.
Ja, dahin bring' ich ihn. Der Vater sey
Sein Schützer. — Kalter Schweiss durchrieselt mein
Gebein. — Weh'! weh'! In's Grab bring' ich mein Kind! —

Greis. Schon Manchem rettete sein Leben das
Allein, dass man ihn todt geglaubt.
Und sprich, was bleibt dir sonst zu hoffen übrig?
Ihn drückt der Adel seines Bluts zu Boden.

Androm. Verrath lauscht überall.

Greis. Thu' es, wenn kein
Verräther nah' — —

Androm. Und frägt der Feind nach ihm?

Greis. Sag' ihm: In Troja's Flammen kam er um.

Androm. Was hilft es ihn verbergen? Er entgeht
Doch der Gewalt der Feinde nicht.

Greis. Sie sind
Im ersten Taumel nur des Siegs so grausam.

Androm. Ach! kann ich ohne Zittern ihn verbergen?

Greis. Drängt dich die Noth, ergreif' den Rettungsweg,
Der sich zuerst dir beut; bist du erst ausser
Gefahr, dann magst du wählen.

Andromache (zu Astyanax)
Welcher Ort,
Welch' weit entleg'nes unwirthbares Land
Gewährt dir Sicherheit?
(zum Grabmal gekehrt)
Du, Hektor, sey
Wie vor, so jetzo unser Schild. Was ich,
Dein liebend Weib, dem grimmen Feind entzieh,
Diess junge Leben, meinen höchsten Schatz,
Bewahr' es treu im Hause deiner Asche.
(Sie steht mit dem Knaben am Grabe, und spricht zu Astyanax:)
Nun steig' hinab zur Gruft, mein Knabe! —
(Astyanax weigert sich.)

Androm. Wie?

Du fliehst zurück? Du sträubest dich der Schmach,
Dich zu verkriechen? — Ha! daran erkenn' ich
Des Vaters Geist, der feig zu flieh'n erröthet. —
Dem edlen Stolz, dem kecken Muth, den du
Ererbt, entsage nun, und füge dich
Der Zeit. — Sieh' da, die Trümmer unsres Glücks! —
Der Vater liegt im Grab; du bist verwais't,
Mein Knab', ich deine Mutter, bin nied're Magd! —
Umsonst willst du dem harten Schicksal trotzen.
Gib nach, o folge mir, geh' in das Haus,
Wo deines Vaters heil'ge Asche ruht.
Will dir das Schicksal wohl: ist's deine Freistatt;
Will's deinen Tod: hast du ein herrlich Grab.

Astyanax (steigt hinab in das Grabmal, der Greis wälzt den Stein wieder vor).

Greis. Er ist hinab. Das Grab verwahrt ihn nun.
Doch, dass ihn nicht des Mutterherzens Angst
Verrathe, geh' von hinnen, entferne dich.

Androm. Die Angst ist minder quälend, wenn wir das,
Wofür wir bange beben, uns nahe wissen.
Wenn's aber gut dir dünkt, so geh' ich fort.

Greis. (hat gegen das Lager hinaus gesehen).
Nein, bleib'! Doch wahre deine Zunge wohl,
Nicht klage; denn der Kephalener-Fürst,
Der schändliche, lenkt seine Schritte her.

Androm. So öffne dich, du mütterliche Erde!
Du, mein Gemahl, zerspalt' vom tiefsten Grund,
Vom Styx herauf der Welten Bau! Hüt' wohl
Mein anvertrautes Kleinod; denn es kommt
Ulyss. Es wankt sein Schritt, sein schwarzes Herz
Spinnt wieder tückisch schändlichen Verrath! —
(Der Greis zieht sich zurück.)

Ulysses. Des harten Schicksals Bote komm' ich her,
Doch lege mir nicht aus zur Schuld, was dir
Mein Mund verkünden wird. Der Griechen-Völker
Und aller Fürsten Spruch schickt mich hierher;
Denn Hektors Kind hemmt noch die späte Fahrt
Zur Heimath uns. Das Schicksal fordert ihn
Zum Opfer. Nimmer kann der Danaer
Furchtlos auf sichern Frieden hoffen, stets
Muss er besorgt zurücke schau'n, darf nie
Die Waffen legen aus der Hand, so lang

Den schwer bezwung'nen Phrygern eine Hoffnung,
Andromache, in deinem Sohn noch lebt.

Androm. Spricht euer Seher Kalchas diess durch dich?

Ulysses. Wenn auch der Seher schwieg: es sprechen laut
Des Hektor Thaten. Furchtbar ist der Sprössling
Selbst seiner Kraft; denn was so mächt'gem Stamm
Entkeimte, schiesset gross und mächtig auf. —
Es ist nicht Kleines, was die Griechen schreckt:
Ein werdender Hektor ist es. — Darum ende
Du unsre Furcht. Die einz'ge Sorge hält
Die Schiffe noch zurück, hemmt unsre Fahrt. —
Schilt mich nicht grausam, weil ich Hektor's Sohn
Von dir begehre, weil's das Schicksal heischt. —
Von Agamemnon selber fordert' ich
Orest den Sohn, gält' es des Volkes Heil.
Drum dulde du, was auch der Sieger litt.

Androm. O hätt' ich dich, mein Sohn! Wärst du bei mir
Im Schooss der Mutter! Wüsst' ich, welche Macht
Dich mir entriss, in welchem Land du weilst? —
Und bohrtet eure Geschoss' ihr mir in's Herz,
Und schmiedetet ihr in Ketten diese Hände,
Und würf't ihr mich in heisse Flammenloh':
Nichts brächte zum Verrath diess Mutterherz.
O Sohn, wo weilst du? wie ergeht es dir?
Irrst du vielleicht herum in fremdem Land?
Hat deinen zarten Leib vielleicht der Brand
Der Vaterstadt verzehrt? Hat vielleicht
Ein Grieche in unmenschlich wilder Lust
Des Siegs zum Spiel dein junges Blut verspritzt?
Liegst du, von einem wilden Thier getödtet,
Der Vögel Speise, auf des Ida Höhen?

Ulysses. Die falschen Heuchelworte spare dir;
Ulyssen zu berücken, gelingt dir schwer.
Der Mutter List besiegt' ich schon, und waren
Doch Göttinnen. Den eitelen Versuch
Gib auf. Wo ist dein Sohn?

Androm. Wo Hektor ist,
Die Phryger-Kämpfer all' und Priamus.
(Schmerzlich.)
Du suchst den Einen; ach! ich wein' um Alle.

Ulysses. Man zwingt dich schon, gestehst du es nicht frei.

Androm. Gewalt verlach' ich, denn ich weiss zu sterben.
Ich will den Tod.

Ulysses. Ha! solcherlei Mundhelden
Entwaffnen gleich des nahen Todes Schrecken.

Androm. Willst du mit Furcht, Ulyss, Andromachen
Bezwingen? Wisse denn, das Leben nur
Ist furchtbar mir, der Tod kommt mir erwünscht.

Ulysses. Gewalt zwingt wohl
Auch einer Mutter Herz. Ha, Thörin, willst
Verschweigen, was du doch bekennen musst?

Androm. Auf denn! Lass Flammen lodern, zück dein Schwert,
Biet' alle Martern auf, die deine Wuth
Dich lehrt! Mit Hunger folt're mich, mit Durst,
Mit jeder Pein! Bohr' in mein Herz den Stahl;
Lass mich im dumpfen Kerker schmachten, leiden,
Was grimme Willkür nur des Siegers aussinnt:
Das starke Mutterherz zwingt keine Macht.

Ulysses. Selbst diese Liebe, die so starr uns trotzt,
Sie mahnet, warnt uns Danaer, auf dass
Wir unsrer Kinder Ruh' gar wohl berathen.

Androm. Weh! Freudenbotschaft muss ich selbst dem harten
Ulyss, den Danaern, den Feinden ich,
Ob sich das Herz auch sträubet, bringen! Ach! —
Umsonst verhehlt der Hass den heissen Schmerz.
Hört es, Atriden, hört's, und jubelt auf!

(zu Ulysses)

Du hör's, und juble, und verkünd' es ihnen: —
Des Hektor Kind — o mir! — es lebt nicht mehr.

Ulysses. Womit verbürgest du die Wahrheit uns?

Androm. Die grösste Pein, die ihr ersinnen mög't,
Komm über mich! — So möge mich das Schicksal
Bald leichten Tods von aller Qual befrein,
Ein Grab mir gönnen hier im Mutterland,
So decke Hektorn hier der Mutterboden sanft:
So wahr mein Sohn den Lebenstag nicht schaut;
So wahr er bei dên Todten haus't; so wahr
Im Grab er bei den Abgeschied'nen ruht!

Ulysses (freudig) Des sichern Friedens frohe Botschaft bring' ich
Den Danaern. Todt ist des Hektor Stamm,
Erfüllt des Schicksals Gebot.

(Will gehen, bleibt aber sinnend stehen, und spricht bei Seite.)

Doch halt, Ulyss!
Was thust du? Wird das Griechen-Heer dir trau'n —
Wess Worten trau'st denn du? — der Mutter. — Ob
Sie Wahrheit sprach? ob nicht sein Tod erdichtet? —
Wagt sie es ohne Zagen mit den Schrecken
Des Tods so kühn zu spielen? Schrecket sie
Das Strafgericht der dunkeln Mächte nicht?

Der scheuet auch die dunklen Richter noch,
Wem Schlimmeres nicht mehr begegnen kann. —
Zwar sie beschwor's mit einem Eid — wenn falsch
Sie schwört, was kann sie Schlimm'res fürchten, als sie
Schon leidet? — Jetzt, Ulyss, raff' dich zusammen,
Biet' alle Schlauheit, alle Künste auf,
Jetzt zeige dich. — Wahrheit bleibt nicht geheim:
Belausch' ihr Mutterherz. —
(Andromachen scharf von der Seite betrachtend.)
Sie seufzet, weint,
Sie klagt und wankt mit ängstlich schwachem Schritt
Herum, und lauscht besorgt auf jeden Laut. —
Das ist mehr Angst als Trauer. Ha! jetzt gilt's! —
(Laut zu Andromache.)
Bedauren würd' ich and're Mütter, doch
Dir, Arme, wünsch' ich Glück, dass todt dein Sohn.
Sein harrte ein gar bittrer Tod. Vom Thurm,
Dem einz'gen, der aus Troja's Trümmern ragt,
Herab gestürzt, qualvoll hätt' er geendet,

Androm. Ich beb' und zitt're, sterbe noch vor Angst.
In meinen Adern starrt das Blut zu Eis.

Ulysses (b. S.) Sie bebt. — Von dieser Seite fass' ich sie.
Die Angst verräth die Mutter. Nun wohlan,
Ich weiss sie zu verdoppeln.
(Laut zu seinem Gefolge.)
Auf denn, eilt!
Auf! Des Pelasger-Namens argen Feind,
Den letzten Rest von dieser gift'gen Brut,
Den seine Mutter listig barg, schleppt her,
Wo ihr ihn findet! —
(Pause; dann als wäre der Knabe gefunden.)
Wohl, wir haben ihn!
Fort! bringt ihn her!

Androm. (sieht ängstlich zurück, um zu sehen, ob sie wirklich entdeckt sey.)

Ulysses (schnell). Was wendest du dich denn
Zurück, und bebst? — Dein Sohn ist ja längst todt.

Androm. O dass er lebt'! Dass meine Angst um ihn
Nicht fruchtlos wär'! Ich bin so sehr gewohnt
Zu zittern, dass Alles mich erschreckt, und schwer
Verlernt das Herz, was es so lange that.

Ulysses. Weil denn der Knab' durch frühern Tod dem Loos
Entging, als Sühnungsopfer an den Mauern
Der Troer-Stadt zu fallen, wie der Seher
Es fordert, so spricht Kalchas: „Also nur

„Wird Sühne euch gewährt, ihr Danaer,
„Und Rückfahrt euern Boten, wenn in's Meer
„Ihr Hektor's Asche streut, sein Grab zerstört,
„Und es dem Boden gleich macht!" — Nun der Knabe
Der Opferung entging durch sanftern Tod,
Muss ich des Helden heil'ge Ruhestätte
Zerscheitern mit gewalt'ger Faust.

Androm. (für sich) Weh' mir!
Was thu' ich? Doppelangst zerreisst mein Herz.
Hier gilt's den Sohn, und dort des Gatten Asche;
Wer siegt im Kampf, den meine Seele kämpft? —
Euch Götter, die ihr uns verdarbt, die ihr
Den Meineid strenge rächt, und deinen Geist,
Geliebter Gatte, ruf' ich auf zu Zeugen,
Dass nur den Vater ich im Sohne liebe.
Er lebe, Hektor! er, dein Ebenbild.
Ha! dann wird aus dem Grab des Vaters Asche
Hervor gerafft, in's Meer gestreut, und sein
Gebein den wilden Wogen preis gegeben! —
Eh' sterbe der Sohn! — Und könntest du ihn schau'n,
Du Mutter, wie den grausen Tod er leidet?
Wie sie hinab ihn von der Höhe stürzen? —

(Schaudernd.)

Ja, ich vermag's, ja, das ertrage ich;
Wenn meinen Hektor nur des Siegers Faust
Heraus nicht reisset aus dem Todesschlaf. —
Du Knabe müsstest manches Leid noch tragen,
Ihm gönnt das Schicksal endlich Rast und Ruh'. —
Was schwankst du noch? Entschliess' dich. — Wen willst du
Der Hand des Feinds entzieh'n? — Ha, Undankbare!
Kannst du noch wählen? — Ruht nicht Hektor dort?
Ach nein! Hier — dort ist Hektor — überall!

(Hoffnung ergreift sie.)

Der hat noch Lebenskraft, der rächt vielleicht
Des Vaters Tod dereinst. — Warum kann ich
Nicht beide retten? — Was beginn ich? — Ha,

(Gefasst.)

Ich rette den, vor dem die Grajer zittern.

Ulysses. Des Sehers Spruch vollführ' ich stracks, und zerre
Aus seiner Gruft hervor des Todten Leichnam.

Androm. Den ihr verkauft?

Ulysses. Ich geh' und reiss den Staub
Aus der Erde Schooss hervor.

Androm. (voll Angst schreiend).

Ihr Götter, hört,
Hör' mich, Achill! Komm', Pyrrhus, was dein Vater
Gelobte, halte du's.

Ulysses. Im Augenblick
Siehst du das Grab zerscheitert auf dem Plan.

Androm. Das war der einz'ge Frevel, Danaer,
Den ihr noch nie gewagt. Der Götter Tempel,
Der günst'gen selbst, habt ihr entweiht. Die Asche
Der Todten liess noch eure Wuth in Ruh'. —
Ich trotze dir, Sieh'! die wehrlose Hand
Streck' ich der stahlbewehrten Faust entgegen;
Die Rache giebt mir Kraft! — Wie der Argiver
Geschwader kühn die Amazone schlug;
Wie die Mänade, von ihrem Gott begeistert,
Im Wahnsinn tobt, dass rings der Hain erschrickt,
Den furchtbarn Thyrsus schwingend, und sich selbst
Verwundet; in der Raserei den Schmerz
Nicht fühlt': so stürz' ich mitten unter euch,
Und falle kämpfend an des Gatten Grabe.
(Sie stellt sich vor das Grabmal.)

Ulysses (zornig zu den weichenden Kriegern).
Ihr weicht? das Winseln eines Weibs und ihre
Ohnmächt'ge Wuth erschrecket euch? Vollführt
Schnell mein Gebot!
(Die Krieger gehen gegen das Grabmal; Andromache wirft sich ihnen entgegen).

Androm. (in höchster Angst).
Mich werft erst nieder!
Ha, mein Gemahl! aus des Avernus Schlund
Schwing' dich empor, der Weltenordnung Schranken
Durchbrich, erschüttere den Bau der Welt!
Auf, zeig' dich dem Ulyss, dein blosser Schatten
Bricht seinen kühnen Trotz! — Ha! höret ihr?
Hör't ihr die Waffen klirr'n in seiner Hand?
Seht, wie er Flammen sprühet, Danaer!
Seht ihr den Hektor? — Oder sah ich ihn
Allein?!

Ulysses. Bis in den Grund zertrümmert Alles.

Androm. (b. S.) Was thu' ich? — Sohn und Vater stürz' ich in's
Verderben zumal? — Vielleicht gelingt es mir,
Die Danaer mit Bitten zu erweichen.
(Sieht nach dem Grabmale, an dessen Zerstörung des Ulysses Krieger arbeiten.)
Weh' mir! des Grabes Trümmer stürzen schon
Auf den Verborg'nen ein! — Stirb, Armer, stirb

Wo immer, nur sey nicht des Vaters Gruft
Dein Grab, dein Leichnam drücke nicht des Vaters Staub!
(Stürzt dem Ulysses zu Füssen.)
Zu deinen Füssen lieg' ich hier, Ulyss,
Ich, die noch Keinem bittend je genaht,
Umfasse deine Knie mit meiner Rechten,
Und fleh': Erbarm' dich meiner Mutterangst!
Hör' gütig an mein Fleh'n! Je höher dich
Der Götter Gunst erhoben, um so milder
Bezeige dich dem Tiefgefallenen. —
Was Leidenden du schenkst, bringt wieder Glück.
Kehr' glücklich an der Gattin treue Brust!
Es mög' Laertes sich verjüngen, bei
Des Wiedersehens Wonnen! Deinen Sohn
Mög'st gross und stark du wieder finden; mehr
Als du es hoffen mocht'st; und drück' ihn froh
An's Vaterherz, er übertreffe noch
An Alter den Grossvater selber, und
An klugem, vielgewandtem Geist den Vater;
O, hab' Erbarmen mit der armen Mutter,
Er ist mein einz'ger Trost in meinem Jammer!

Ulysses. Erst schaff' den Sohn herbei, dann magst du fleh'n.

Androm. (geht gegen das Grabmal)
Komme hervor
Aus deiner Freistatt,
Weinenswerther Knab',
Den die besorgte Mutter
Verbarg vor Feindes Grimm!
(Sie geht zum Grabmale, und führt ihren Sohn hervor.)

Androm. Hier, Ulysses,
Hier ist der Knabe,
Dem tausend Segel
Bang' erzittern.
(zu Astyanax.)
Falte die Händchen,
Wirf zu den Füssen
Des neuen Gebieters
Flehend dich nieder!
Sträube dich nicht.
Was das Unglück gebeut,
Ist nicht Schmach dem Unglücklichen.
Dass deine Ahnen

Königlich thronten;
Wie der mächtige Greis
Weitum geherrscht,
Hoch und berühmt,
Vergiss es jetzt. —
Vergiss auch Hektorn;
Bedenk', dass du Sklav' bist.
D'rum beuge die Knie;
Und hast du nicht Sinne noch
Für die Schrecken des Todes,
So achte auf mich,
Und thu', was die jammernde
Mutter dir zeigt.
(zu Ulysses.)
Schon in früherer Zeit
Sah Troja des Königssohns
Bittende Zähre.
Schon Priam als Knabe
Stillte die Zornwuth
Des erzürnten Alciden, —
Der Held,
Dess riesiger Faust
Ungethüme gefallen,
Der Pluto's eiserne
Pforten zersprengte,
Und, wo keiner vor ihm ging,
Sich Rückweg zum Licht brach,
Ward von des kleinen,
Kindlichen Feindes
Thränen gerühret,
Und sprach:
„Sey König! —
„Besteige den Thron
„Deiner Väter,
„Und herrsche hochherrlich!
„Empfange das Scepter;
„Doch führ' es gerechter
„Und treuer als sie!" — —
So milde hat er als
Sieger gewaltet. —
Lernet vom Hektor,
Ihr Sieger alle,
Rache üben
Am bezwungenen Feind
Oder liebt ihr

Nur sein Gewaffen?
(Mit Astyanax vor dem Ulysses niederkniend.)
Zu deinen Füssen,
Nicht geringer als Priam,
Liegt hier der Knabe,
Und fleht um sein Leben.
Troja's Königsthron
Gebe das Glück
Wem immer; er fleht
Nur um das Leben.

Ulysses. Der hart bedrängten Mutter Klage rührt
Mein Herz; doch mehr die Mütter der Pelasger.
Zu ihrem Jammer nur erwüchs' dein Sohn.

Androm. Kann er aus Asch' und Schutt, worein ihr sie
Gestürzt, die Stadt zur alten Pracht erwecken?
Diess Händchen könnte Troja's Macht neu gründen?
Wie schwach ist Troja's Hoffnung doch, wenn sie
Auf solchen Stützen ruht! Wir sind so tief gebeugt,
Dass wir niemand können furchtbar seyn. Sorgst du,
Des Vaters Geist leb' auf in ihm? — Ja wohl;
Wie ihn Achill um Troja's Mauern schleifte. —
Ihm sänke selbst der Muth, den Tapfersten
Entmannt doch endlich stäter Sturm und Drang.
Wollt ihr noch Rache? Seyd ihr denn nicht schwer
Genug gerächt? — Ha, seht! Der Knechtschaft Joch
Liegt auf des Fürstenjünglings Nacken schwer.
Lasst ihn es tragen! dieses Sklaven-Leben
Lasst ihm! Dem Königssohn könnt ihr's verweigern?

Ulysses. Nicht ich; des Kalchas Spruch raubt dir den Sohn.

Androm. (im höchsten Zorn).
Ha, schnöder Ränkeschmieder, rüstig und
Gewandt zu jeder Lasterthat! Noch keinen hat
Im off'nen Kampf dein Arm erlegt; doch Tücken
Und deine meuchlerischen Finten haben
Zu Haufen selbst Pelasger hingewürgt.
Des Sehers Spruch, der hohen Götter Rath,
Die solchen Gräu'l verabscheu'n, wagest du
Als Vorwand deiner Mordgier vorzuschützen?
Diess schwarze Werk gebar dein schwarzes Herz. —
(Mit Hohn.)
Jetzt hast du endlich Muth, du Held der Nacht.
Gilt's eines Knaben Tod, jetzt wagst du dich
An Jemand ohne Helfer, ganz allein!

Ulysses (stolz). Den Griechen ist mein Muth sattsam bekannt,

Und auch dein Volk empfand ihn nur zu sehr.
Ich hab' nicht Lust, mit eitelem Geschwätz
Die Zeit hier zu verlieren; denn es will
Der Danaer die Anker lichten schon.

Androm. (bittend). Nur kurze Frist gestatte mir, dass ich
Dem Knaben noch den letzten Liebesdienst
Erweis', und, ihn zum letzten Mal umarmend,
Stille des Mutterherzens heissen Schmerz.

Ulysses (gerührt). O dürft' ich thun, was mein mitleidig Herz
Dir gerne zugestände! — Was ich darf,
Die kurze Fristung gönn' ich willig dir.
Lass deinen Thränen freien Lauf, in Thränen
Erleichtert sich die gramgepresste Brust.

Androm. (umarmt den Astyanax).
O süsses Pfand von meines Hektor's Liebe!
Du einz'ge Zierde unsres Unglückshauses!
Du letzter Spross von Troja's Heldenstamm!
Du Schrecken der Hellenen! Letzte Hoffnung
Der Mutter! — O ich Thörin habe dir
Des Vaters Kriegesruhm und Priam's Glück,
Wie es in schönster Blüthe stand, gewünscht.
Der Götter Zorn vernichtet all' mein Hoffen! —
Nie wirst du in der königlichen Burg
Von Ilion mit mächt'gem Scepter walten;
Noch wirst du je Gesetze geben Völkern,
Die dein tapf'res Schwert sich unterwarf; nie wird
(heimlicher)
Dein Rächerarm der Griechen Nacken treffen. —
Des Vaters Tod bleibt sühnlos, ungerochen,
Nie schmied'st du Pyrrhus Leib an deinen Wagen. —
Die zarten Händchen schwingen nie ein Schwert;
Ach, nie wirst du das Wild im weiten Forst,
Das scheu herum zersprengte, jagen; nie wirst
Du Troja's grosses Sühnungsfest erschau'n;
Nie Troja's edle Jugend, froh um dich
Geschaart, in lustig-raschem Festkampf tummeln;
Nicht am Altar der vaterländ'schen Götter
Zur feierlichen Weise nach des Horns
Getön den altehrwürd'gen Opferreih'n
Rasch und gewandt im heimischen Tempel führen.
(Jammernd.)
Du stirbst! — und, ach! wie grausam ist dein Tod!
Ein Jammerschauspiel sollst du, Troja, schau'n,
Noch weinenswerther als des Hektor Tod.

Ulysses. Lass, arme Mutter, endlich ab zu klagen;
Wohl endlos ist dein unermesslich Leid.

Androm. (zu Ulysses).
Noch einen Augenblick gönn' meinem Schmerze,
Ulyss, erlaube, dass der Mutter Hand
Die Augen vor dem Tode ihm verbinde.

(Zu Astyanax.)
O Sohn! in zarter Kindheit musst du sterben,
Doch bist du jetzt schon deiner Feinde Schrecken.
Geh' denn — die Helden Troja's harren dein,
Geh' du ein Freier zu den Freien hin!

Astyanax (wie ihm Andromache die Augen verbinden will).
O hab' Erbarmen, Mutter!

Androm. Kind, was schmiegst
Du dich in meinen Schooss? Warum umklammerst
Die Mutter du mit deinen Händchen? Ach,
Bei mir suchst du vergebens Schutz! Wie vor
Dem brüllenden Leu das Lamm erschrocken sich
An seine Mutter drückt; der grimme Leu
Jedoch sie forttreibt, und den zarten Raub
Aufrafft, in seinen Zähnen malmt und fortschleppt:
So reisst aus meinem Schoosse dich der Feind. —
O Sohn, mit Küssen deck' ich dich, und bade
In Thränen dich, zerrauf' um dich mein Haar,
Hauch' meinen Schmerz in dich, dass voll von mir
Du Hektorn dort begegnest! — Melde ihm
Diess Wort, das deine Mutter jammernd spricht:
„Bleibt Abgeschied'nen nicht Erinnerung
„An ihre Lieben in der Oberwelt?
„Hat denn das Feu'r, das ihren Leib versengt,
„Auch alle Lieb' verzehrt? Duld'st du es, Hektor,
„O Grausamer, dass sich Andromache,
„Dein Weib, hier schnödem Grajer-Joche krümmt?
„Kam doch Achilles um Polyxena
„Herauf; du liegst ohnmächtig kalt im Grab?" —
Nimm nochmals Lock' und Thrän' zum Leichenopfer,
So viel mir noch die Trauer liess um den
Gemahl! — (Küsst ihn.) Die Küsse bring' dem Vater zu;
Mir lasse diess Gewand zum Trost zurück!
Das Grab, so all mein Liebstes birgt, den Rest
Des theuersten Gemahls hat es berührt.
Wo ich ein Stäubchen seiner heil'gen Asche
Nur finde, küss' ich's auf!

Ulysses (rauh und zürnend).

Genug des Jammerns. Reisst ihn schnell von hinnen,
Der der Argiver Flotte Rückfahrt hemmt.

(Andromachen wird von den Kriegern des Ulysses der Sohn weggerissen und fortgeschleppt, sie bleibt am Boden betäubt, wenige Sklavinnen beschäftigen sich mit ihr. Ulysses ab.)

In den Anmerkungen zu dieser Tragödie von A. A. Swoboda, dessen Uebersetzung [1]) wir benutzen, finden wir [2]) einige, wie uns dünkt, beachtenswerthe, den Chor betreffende Zweifelfragen: „War der Chor Zeuge von dem Zwiste Agamemnon's mit Pyrrhus? Musste er, vermöge der Theilnahme, die er eben erst dem Königshause bewies, nicht in laute Klagen ausbrechen, und der armen Königstochter das Verhängniss verkünden? Wo kam Hecuba indessen hin? Wie kommen die Griechenfürsten? Wohin gehen sie?“ u. s. w. All' diese Fragen aber zusammengenommen fallen nicht so schwer in's Gewicht, wie unsere eine Frage: Wie in aller Welt kommt Seneca zu diesem Act? „Von diesen Uebelständen abgesehen,“ fährt Swoboda fort, „ist allerdings dieser Act gelungen zu nennen.“ Allerdings? Gelungen? Der Act darf als tiefe Studie den Meistern der Kunst empfohlen werden!

Aber schon der vierte ist wieder so elend wie der zweite. Vermöge der Episode mit der Helena hat er sogar ein gut Theil voraus. Als etwas Eigenes wird darin das Schweigen der Polyxena bemerkt, um deren Schicksal sich dieser Act bewegt. Helena's arglistige Bewerbung um Polyxena für Pyrrhus; der Mutter Freude darüber; ihre Ohnmacht, als Helena ihre wahre Absicht zu erkennen giebt, Polyxena dem Opfertode entgegenzuführen; der Abschied der unglücklichen, aus der Ohnmacht wieder erweckten Mutter — alle diese, das Gemüth einer Jungfrau und Tochter auf's Höchste erregenden Situationsmomente gewinnen ihr keinen Laut ab, bis auf ein flüchtiges Freudeaufleuchten über die Todespost. Franz Horn, Uebersetzer der Trojanerinnen, erklärt das unverbrüchliche Stillschweigen der Polyxena eben so schlagend wie sinnreich: der Dichter „habe den geräuschvollen Effect verschmäht und den tiefer eindringenden, den schweigenden schweigender Opfer vorgezogen.“ Mit anderen Worten: Po-

1) L. A. Seneca's Tragöd. übers. u. s. w. Prag 1825. — 2) III. L. 94.

lyxena schweigt den lieben langen Act hindurch, weil sie nicht redet, und weil es dem Dichter in seiner Weisheit gefallen hat, sie schweigen zu lassen. Eine Tragödie, worin sämmtliche Personen aus solchen schweigenden Opfern und Opfern des Schweigens beständen, müsste eine unberechenbare Wirkung hervorbringen, von einem tiefeindringenden Effect, der die geräuschvollsten Effecte auf's Maul schlüge. Um von dem hochtragischen Ende der Heldin zu schweigen, die selbstredend in einer solchen Tragödie sich selbst todt schweigen müsste. Mit Freuden hätte die Literatur, hätte die Geschichte des Drama's für eine solche Tragödie aus Franz Horn's Feder seinen dreibändigen Commentar über Shakspeare's Dramen hingegeben.

Aus dem Todesgang Polyxena's an der Hand des Pyrrhus schöpft der Schlusschor dieses Actes den Trost, dass er nicht allein leidet. Trüge doch auch der wackere Schlusschor sein Leiden, wie Polyxena: mit schweigender Geduld! Die Epode, die den Moment der Abfahrt besingt, ist rühmenswerth:

Aber uns, die Thränen und Harm vereinen,
Ach uns trennt, zerstreuet der Flotte Abfahrt.
Weh! die Tuba tönt, und die Segel schwellen,
Und der Schiffer, eifrigen Ruderschlages,
Strebt zur See, und die Küsten fliehen.
Welch ein Jammer fasset uns, wenn die letzte
Spur vom Land gewichen, wir Meer nur schauen.
Wenn nun auch das wogende Haupt des Ida
Unsrem Blick entschwand, wir auch ihn nicht schauen:
Wird das Kind der Mutter und sie dem Kinde
Zeigen in der Fern mit dem Finger Troja:
„Dort ist Ilion, wo der Rauch gen Himmel
„Düster schwarz sich wälzt, und die grauen Nebel.
„Ach, unsern Troern zeigt nur der ferne Qualm die heimische Gegend!"

Das ist wahrer Schmerzensausdruck; darin liegt tragische Stimmung.

Leider giebt es noch einen fünften Act. Zwar von nur fünf Seiten, die aber grässlich für fünf Acte sind. Zunächst der Bericht, den der Bote an Hecuba und Andromache von dem löwenmuthigen Sprung abstattet, womit der kleine Astyanax sich selbst vom Thurme stürzte. Um aber der armen Grossmutter und Mutter jeden Wahn zu benehmen, als sey es mit dem blossen Genickabstürzen abgethan, fragt der Bote die Mutter:

Meinst du, dass bei dem furchtbarn Sprung ein Glied
Nur ganz verblieb? . . .

Und malt ihr haarklein aus, in welchem Zustand der kleine Körper nach dem Sturze dalag. Dann wendet er sich zu Polyxena's Opferung, die, mit Pyrrhus' Stahl in der Brust, wie ein Stoiker starb.

„Im Tode noch bleibt stark, wie vor, ihr Geist.“.

Und stürzt dann, „als wollte sie, dass schwer der Boden drücke den Achill, wie zürnend, auf das Antlitz nieder.“ Man denke hierbei, wie Euripides seine Polyxena sterben lässt; an den rührend schönen Zug, dass die zarte jungfräuliche Königstochter, vom Stahle getroffen, auf nichts bedacht war, als in anständiger Verhüllung zu fallen, und selbst im Tode die jungfräuliche Sittsamkeit nicht zu verletzen. Für solche feine Seelenzüge verlieren Dichter und Publicum jede Empfindung, die in der Arena Jahr aus Jahr ein sterbende Fechter mit kunstgemässem Anstand verbluten sehen.

Wenn wir nur eine Erklärung für das Phänomen, den dritten Act dieser Trojanerinnen, finden könnten! Swoboda vermuthet, die Tragödie wäre aus Resten verschiedener Tragödien verschiedener Verfasser roh zusammengestoppelt worden. Ein unwissender oder gewinnsüchtiger librarius hätte die Centonen aus mehrern Tragödien desselben Inhalts, deren übrige Theile verloren gegangen, zusammengeflickt; „liess etwa einen fünften Act dazu anfertigen, und so entstand das seltsame Mischgebilde, wie es nun vorliegt.“ Die Muthmaassung ist scharfsinnig, ist annehmbar, — in Betreff des dritten Actes aber schickt sie uns von Pontius zu Pilatus. Das Räthsel ist seiner Lösung um kein Haar näher gerückt, wenn wir die Frage nun so formuliren sollen: Wie kommt der gewinnsüchtige librarius zu diesem dritten Act? Und konnte er nicht für seinen, aus mehreren Trojanerinnen-Tragödien zusammengelappten Cento den dritten Act dennoch just aus den Troaden des Seneca herausgegriffen haben? Dann käme unsere Frage erst recht vom Regen in die Traufe, die alsdann gar lauten müsste: Wie käme Rom, Roms dramatische Poesie, zu einer g a n z e n Tragödie, deren, bis auf diesen dritten Act, verloren gegangene Bestandtheile demselben an Trefflichkeit und Bedeutung doch möglicherweise konnten entsprochen haben? Las-

sen wir daher die Sache ruhen, wie sie liegt; schlagen wir uns den gewinnsüchtigen librarius aus dem Sinn; halten wir den Seneca für den Verfasser der ganzen Flickarbeit nach wie vor, den dritten Act aber für die Perle, die die blinde Henne aus dem Müll gescharrt. Meldet doch Albertus Magnus von einer Feuerkröte, die im Kopf eine grosse Perle sitzen hat; und Philostratus d. ä. von einem indischen Drachen mit einem Karfunkel in der Schädelhöhle. Warum sollte es keinen römischen Tragiker haben geben können, dem unter der dura mater ein solcher dritter Act blitzte?

Hippolytus. Die Steigerung des überwiegend heroisch-leidsamen Pathos der hellenischen Tragik zum historisch-praktischen Angriffs- oder Widerstandspathos hat sich uns als das Eigenthümliche der römischen Tragödie ermittelt; worin die Geschichte des Drama's ein Fortbildungsmoment, in Bezug auf die moderne Tragödie, erblicken darf. Diesen Charakter der tragischen Leidenschaft haben wir bisher an zwei Frauen, und in seiner eben bezeichneten zwiefachen Form, sich erproben sehen: das aggressive Actionspathos in dem dämonischen Mannweib, Medea; und als wehvolles Reactionspathos, in der mächtigsten Widerstands-Leidenschaft, der wesentlich heroisch-weiblichen Leidenschaft: in dem Mutterschmerz der Andromache.

Welche Gestalt mag nun jenes römisch thateifrige, mehr nach aussen hin kampffertige, streitbare, als in das Seeleninnerste des Verzweiflungsschmerzes und Jammers zurückschlagende Pathos, mag jenes athletische Pathos als diejenige Leidenschaft annehmen, deren Heroismus sich als unbedingte, wie die Kerze in den Luftmantel, in unbegrenzte Sehnsucht und Hingebung sich hüllende Selbstverzehrung offenbart? Welchen Charakter wird jenes herausfordernde Pathos in der weiblich verschämtesten aller Leidenschaften, in der Liebesleidenschaft, zur Schau stellen? Wie der Grieche selbst das befleckte, verbrecherische Liebespathos auffasst, das zeigte uns Euripides' Hippolytos-Tragödie in der Phädra bewundernswürdig. Der Grieche schildert die sündhafte Liebesleidenschaft als unheilbare, von einer zürnenden Gottheit verhängte Seelenkrankheit, ein tödtliches Siechthum des Gemüths, das die davon Betroffenen, wie ein von der Hand der Gottheit ihrem Herzen eingedrücktes Brandmal verheimlichen,

verhehlen, vor sich selbst verbergen möchte. Euripides' Phädra geht in dem Kampf von Liebe und Scham zu Grunde; sie stirbt unglücklicher als schuldig, wie ein Tugendopfer; ja, sie sirbt vor Scham. Die hässliche Anklage des Hippolyt ist Eingebung der Amme und hat diese auf ihrer Seele. Auch den Anstoss zur Aeusserung der Leidenschaft sahen wir von der Amme ausgehen. Sie ist das thätige, dramatische Ferment des Trauerspiels. Die dramatische Initiative, die Intrigue, widerspricht der Schamseligkeit der Liebe, ihrer Verhülltheit in sich selbst, und es zeugt nur für den wahren Dichter, dass Euripides diesen Charakter sogar der frevelvollen Liebe bewahrt. Seine Phädra verbietet der Amme dem Hippolyt ihre Leidenschaft zu entdecken. Die Amme handelt für ihren Kopf, und bringt dadurch eben auch Handlung in das Drama. Wie denn für die griechische Tragik überhaupt im gottverhängten Leiden das heroisch-edlere Motiv lag, der eigentlich Handelnde ihr als der unedlere Factor im Drama erschien, wesshalb sie diesen, nach tragischer Rangordnung, zweiten und dritten Spielpersonen zuwies.

Der Römer nimmt den Deuteragonisten und Tritagonisten in den Leidenshelden, in den Protagonisten, mit auf, und einverleibt sie ihm gleichsam. Daher finden wir auch in der Regel erstere bei ihm, in Absicht ihres dramatischen Schwergewichts, entwerthet nicht selten bis zur gänzlichen Ueberflüssigkeit, wie hier z. B. die Amme. In Seneca's Hippolyt kehrt sich das Verhältniss zwischen Phädra und der Amme um. Bei ihm ergreift Phädra die dramatische Initiative gleich in dem ersten, unverholenen Bekenntniss ihrer alle Schranken, jede Rücksicht niederwerfenden Leidenschaft: „Was du mir sagst“ — spricht sie zur Amme — „ist Alles gut und wahr; ich weiss es, liebe Amme, doch mich treibt die Leidenschaft; ich muss der Liebe folgen.“ Die Amme ist aber nicht blos das fünfte Rad am Wagen, sie ist auch noch der nachschleppende Hemschuh der Handlung und über die Gebühr langweilig mit ihrem ewigen und doch fruchtlosen Warnen, Abrathen und Ermahnen. Im Widerspiel zu Euripides' Phädra, schöpft Seneca die thatverwogenste Kühnheit aus ihrer verbrecherischen Leidenschaft. Sie liebt, wie Medea in ähnlicher Lage lieben würde, mit der sie, nebenbei gesagt, durch ihre Mutter, Pasiphae, Schwester von Medea's Vater, Aee-

tes, Geschwisterkind war. Sie verweilt mit familienstolzem Selbstgefühl bei den unnatürlichen Verirrungen ihrer Mutter, erkennt in ihnen ein Stammesgeschick, das sie freiwillig übernimmt. Sie hängt mit frevelhaft lüsterner Seele dem Gedanken nach: Theseus möchte nicht wiederkehren, und dass sie den Hippolytus doch besitzen könnte. Die Steigerung ihrer Leidenschaft bis zum offenen Bekenntniss, bis zur Raserei einer Liebeserklärung ist, bei dieser Phädra, eine kunstgeforderte Nothwendigkeit, ist dramatisch und psychologisch geboten. Um dieser Erklärung willen den römischen Tragiker tadeln, das verräth ein schwaches Verständniss dramatischer Frevelgluth und der Liebesleidenschaft eines solchen Weibes. Die Rüge scheint uns völlig unkritisch und verkehrt, und durch Verkennung des Unterschiedes der beiden Frauencharaktere, der Phädra des Euripides und dieser Phädra, verschuldet. So fehlerhaft, anstössig und unpoetisch eine Liebeserklärung bei ersterer wäre; so leuchtet und glänzt das heroisch-dämonische Wesen von Seneca's Phädra in dieser Scene zu dramatisch herrlicher Flammensäule auf, mit dem blendenden Schein poetischkühner Schönheit. In dieser Scene enthüllt, offenbart sich Phädra's Charakter in voller Stammes-Glorie. Ohne diese Scene würde Seneca's Hippolytus zum Caput mortuum von dem des Euripides herabsinken; durch die Liebeserklärung und die aus ihr entspringende Katastrophe, die, mit Rücksicht auf Phädra, an grossartiger Bühnenwirkung sich über die Katastrophe bei Euripides hoch emporschwingt, wird Seneca's Hippolyt-Tragödie der des Griechen ebenbürtig. Hiezu kommt noch, dass der römische Dichter auf diese Scene seinen Anspruch, eine neue, die moderne Liebestragik, geschaffen zu haben, gründen darf. Sie ist so meisterhaft und kunstvoll in den Schattirungen der Affecte durchgeführt, dass wir die Scene als eine der merkwürdigsten und theatralisch bedeutsamsten, die, nach den Griechen, die Bühne bereichert, mittheilen müssen. Die Amme ist mit ihrem Kuppelversuch bei Hippolytus gescheitert. Phädra eilt aus dem Palaste herbei und fällt ohnmächtig zu Boden. Hippolyt und die Amme eilen auf sie zu, um sie emporzurichten:

Amme. Erhebe dich, gieb einen Laut von dir!
Sieh', Tochter, sieh', dein scheuer Hippolyt,
Er hält in seinen Armen dich umfasst.

Phädra. Wer weckt zu diesem Leben mich voll Qual?
Zu dieser Gluth, die all' mein Herz verzehrt?
Wie wohl war mir, als mich der Tod umfasste!
Amme. Warum ist dir das schöne Leben so
Verhasst? freut es dich nicht, zu ihm erwacht zu seyn? —
Phädra. Nun fasse Muth! Vollführ' es selbst, was du
Der Dienerin gebotst. Sprich ohne Scheu.
Nicht soll die Stimme beben. Wer mit Bangigkeit
Die Bitte vorträgt, zeigt, dass man ihm das,
Um was er bittet, kühn abschlagen dürfe.
Ha, mein Vergeh'n ist alt, die Reue kommt
Zu spät, ich mach' es nie mehr gut.
Ich liebe. Ach, und meine Lieb' ist Sünde!
Wenn ich, was, ohne dass ich's wollt', begann,
Vollführe, so gelingt's vielleicht, die Schuld
Im Schein der Mutterliebe zu verbergen,
Manch' Laster hat geadelt der Erfolg.
Wohlan! ermuth'ge dich, mein Herz, kühn führ' es aus!
(Zu Hippolyt.)
Zu kurzer Zwiesprach' neig' dein Ohr mir zu,
Bitt' ich; entferne dein Gefolg' von hier.
Hippolyt. Wir sind allein, kein Horcher ist uns nah'.
Phädra. Der Mund versagt den Dienst, die Sprache stockt,
Es treibt mich an, zu sagen, was ich fühle;
Und wieder hält mich höh're Macht zurück.
Ich rufe, Götter, euch zu Zeugen auf,
Dass, was ich nun beginne, ...
(Sie stockt.)
Hippolyt. Was ist es, wornach dich so sehr verlangt,
Und was du doch nicht auszusprechen wagst?
Phädra. Leicht findet Worte ein geringes Leid,
Doch grosser Schmerz macht uns verstummen.
Hippolyt. Vertraue, Mutter, deinen Kummer mir!
Phädra. Der Muttername ist ein hehres Wort,
Ein heiliges, mein Herz verdient ihn nicht,
Gering're Namen heischet mein Gefühl.
O nenn' mich Schwester, nenn' mich deine Magd,
Ja, Hippolyt, lass deine Magd mich seyn! —
Ich will mit Freuden jeden Magddienst thun.
Ich zaud're nicht, durch hohen Schnee, wenn du
Gebeutst, auf Pindus eis'gem Joch zu waten;
In's Feuer spring' ich gern und mitten in
Der Feinde Schaar, und biete meine Brust
Mit Freuden ihren blanken Schwertern dar.
Empfange du das Scepter, das mir ward

Vertraut, mich nimm als deine Sklavin an,
Dir ziemt's zu herrschen, zu gehorchen mir.
Ein Weib ist viel zu schwach, um ein
So grosses Reich, als dieses, zu beherrschen.
Du blühst in frischer Jugendkraft,
Lenk' du mit deines Vaters Fürstensinn
Der Bürger Herzen; nimm in deinen Schooss
Mich Flehende, beschütze deine Magd,
Erbarme du der waisen Wittwe dich!

Hippolyt. O Götter, wehrt es ab, dass sich
Diess Schreckenswort erfülle! Hoffe noch!
Bald kehrt der Vater wohlerhalten heim.

Phädra. O von dem Styx, der, was er einmal fasst,
Nie mehr herausgiebt, führet keine Bahn
Zur Oberwelt! Wer einmal sie verliess,
O den entlässt der strenge Schattenfürst
Zum Leben nimmer mehr zurück. — Und wie,
Den Frauenräuber, der zu schänden kam
Sein Bette, den entliess er? Ha, so ist
Der finst're Pluto selbst der Minne hold!

Hippolyt. Ihn führt der Götter Huld gewiss zurück.
Doch bis die Hohen unsern Wunsch erfüllt,
Will ich, wie's Pflicht und Liebe mir gebeut,
Die theuren Brüder schützen treu und dich.
Und dass du nicht verwais't dich glaubst, will ich
Des Vaters Stelle liebend dir ersetzen.

Phädra. Willst du? Ach gerne hofft der Liebende!
Täuscht mich die Hoffnung nicht? — Ist's auch genug,
Was er versprach, für meines Herzens Wünsche?
Mit Bitten stürm' ich auf ihn ein. — Erbarme
Dich mein, des Herzens stillen Wunsch erhöre!
Ich spräch' ihn gerne aus, doch scheu' ich mich.

Hippolyt. Was ist es für ein Leid, das dich bedrückt?

Phädra. Ein Leid, das kein stiefmütterliches Herz
Noch jemals traf. Du wirst es glauben kaum.

Hippolyt. Du sprichst halblaute, räthselhafte Worte,
Sprich's offen aus.

Phädra. Rasende Liebeswuth
Verzehrt den Busen mir, ein wildes Feuer
Durchwühlt mein Innerstes, verzehrt das Mark;
Es rinnt durch alle Adern schleichend fort,
Und greift mit Hast um sich, wie wenn der Brand
In hohe Sparren schnell und prasselnd fällt.

Hippolyt. Für Theseus glüht so heftig deine Minne?

Phädra. So ist es, Hippolyt. Ich liebe Theseus,
Ja die Gestalt, in der er einst erschien,
Ein Jüngling noch, als seine zarten Wangen
Des Bartes Erstlinge umsprosseten.
Wie er das wirre Schreckenshaus betrat
Des missgebor'nen Königssohns von Kreta;
Wie durch die mannichfach verschlungenen
Irrgäng' er sich am leitenden Faden wand,
Wie blüht' er damals! Um sein reich Gelock
Schlang sich des Diademes Zier, es blühte
Die zarte Wang' in frischem Jugendroth.
Die Arme strotzeten von Lebenskraft.
Im Antlitz glich er deiner Phöbe, glich
Dem Phöbus, meinem hehren Stammgott, ganz.
Was sag' ich? Er glich *dir*. Ja so war er,
Ganz so, als er der Feindin Herz mit Lieb'
Erfüllt. So trug er stolz sein Haupt. Doch schöner,
Verklärter strahlt der holde Jugendreiz
An dir. In dir verdoppelt sich der Vater,
Und doch erhöht ein Zug von ernster Schwermuth,
Der Mutter abgeerbt, die Schöne noch.
In deinem Antlitz zeigen sich gepaart
Die Hulden Griechenlands und scyth'scher Ernst.
Wärst du gen Kreta's Strand mit deinem Vater
Gekommen, dir nur hätte wohl die Schwester
Den Rettungsfaden dargebracht. Dich, Schwester,
Die du verklärt nun strahlst im Sternenreih'n,
Dich ruf' ich an in meines Herzens Kampf,
Entscheide du, du hast ja auch geliebt.
Zwei Schwestern hat Ein Stamm mit heisser Minn'
Erfüllt, der Vater dich, und mich der Sohn.
(Sie fällt vor *Hippolyt* auf die Knie.)
Ha sieh'! Ein Königskind liegt dir zu Füssen,
Rein war ich, schuldlos, ohne Makel stets;
Dir ist Gewalt gegeben über mich,
Nur dir allein. Um deinetwillen sinke
Ich in den Staub, nicht scheu' ich mich, dich an-
Zuflehen. Enden soll mein Leiden dieser Tag,
Wo nicht, so endet er mein Leben denn.
Ich liebe, o erhör' die Liebende!

Hippolyt. Ha! Allgewalt'ger Göttervater du!
Hörst du den Gräu'l? Du siehst und duldest ihn?
Ha! aller Weiber Schändlichste, Verruchteste!
Du überbietest deine Mutter selbst,
Die jenes Ungethüm gebar, an Gräueln.

Phädra. Ha, meines Hauses Schicksal werd' ich nun
Gewahr; stets treibt es uns mit heisser Gier
Nach dem Verbotenen zu jagen. Doch
Ich bin nicht meiner mächtig mehr. Dir nach
Geh' ich durch Feuerloh', durch Meeressturm,
Durch reissende Ströme, über Felsen willig.
Wohin du gehst, ich, Rasende, geh' mit.
Sieh', Stolzer, mich auf's neue dir zu Füssen!

Hippolyt. Ha fort! — Berühre diesen reinen Leib
Mit deinen buhlerischen Händen nicht.
Nun, was ist das? Sie stürzt mir in die Arme?
Heraus, mein Schwert, die Frevlerin zu strafen,
Wie sie's verdient! — Ich fasse dich beim Haar,
Und opfere dein schändlich Haupt hier am
Altar. O Göttin, der ich mich geweiht,
Du mächt'ge Bogenspannerin, dir fiel
Nie eine gröss're Sünderin als diese.

Phädra. Diess ist mein einz'ger Wunsch, o Hippolyt,
Erfülle ihn, du heilest mich vom Wahnsinn,
Das ist mehr, als ich jemals wünschen mocht'.
Gerettet ist die Ehre meines Namens, und
Ich sterb' in deiner Hand, mein Hippolyt!

Hippolyt. Fort, fort, von mir! Ja lebe immerhin, —
Nichts, selbst den Tod nicht sollst du von mir haben,
Und fort von meiner Hüfte soll diess Schwert,
Das, gegen dich gezückt, geschändet ist.
Der Tanais nicht mit seinen Fluthen allen,
Noch der Mäotis, sammt des Pontus Wogen,
Wäscht diese Schmach von mir. Der Ocean
Mit seinem unermess'nen Wogenreich,
Vermag mich nicht von solchem Gräul zu säubern. [1])
Ha fort von hier, hinaus zum dunklen Wald!
Willkommen Hain! Willkommen du, o Wild! (Geht ab.)

Die Scene wäre schon desshalb zu preisen, weil sie eine Peripetie herbeiführt, in Vergleich mit welcher die des Euripides dürftig und kahl erscheint. Die Amme stürzt hervor, schlägt Lärm:

Herbei, herbei! Komm ganz Athen herbei!
Zu Hülfe eilt! . . .
Der freche Buhler übt Gewalt, herbei
Er drohet uns den Tod . . .

1) Kann wohl des grossen Meergotts Ocean
Diess Blut von meiner Hand rein waschen? . . .
Macb. II. Sc. 1.

. . . Seht! er entflieht
Und liess sein Schwert in flücht'ger Hast zurück . . .

Freilich hat die Amme, wie eine Scenen-Decoration, sich plötzlich in eine andere verwandelt. Sie fällt schon durch Uebernahme des Kuppelgeschäftes bei Hippolyt aus ihrer Abrathungs-, Warnungs- und Abhaltungsrolle. Das Motiv, dass sie aus Besorgniss um Phädra: diese möchte sich, wie sie gedroht, ein Leids anthun, schlägt ihrem ehrbaren Eifer für das Wohl ihres Pfleglings in's Gesicht. Dieser Vorwand erscheint als durchaus nichtig, und dem Euripides in verkehrter Weise entlehnt, da Seneca's Phädra keiner solchen Schreckdrohung bedarf und schon diese ein psychologischer Fehler war. Aber die dadurch erzielten Vortheile, die glänzende Peripetie, die theatralisch prächtige Katastrophe wiegt, vom Gesichtspunkt der Bühnenwirkung beurtheilt, jene Fehler auf.

Theseus kommt aus der Unterwelt zurück. Ein Selbstgespräch voll kräftiger Pinselstriche führt ihn zweckmässig ein. Die Amme empfängt ihn mit der Botschaft von Phädra's Entschluss, sich den Tod zu geben. Den Grund verschweige sie und wolle das Geheimniss mit in's Grab nehmen. Theseus lässt sich das Palastthor öffnen. Man erblickt Phädra mit Hippolyt's Schwert in der Hand auf einem Ruhebette liegen. Sie verlangt den Tod, spricht von erlittener Schmach, nennt aber den Ehrenkränker nicht. Theseus erkennt das Schwert am elfenbeinernen Griffe als das seines Sohnes, und ruft Poseidon auf, die Schmach seines Hauses am Sohn zu rächen in einer um die Hälfte mindestens zu langen und von Rodomontaden strotzenden Rede. Den vierten Act füllt der Botenbericht von Hippolyt's Tod. Die Erzählung steht an poetischer Schönheit und malerischer Stärke tief unter der des Euripides. Den fünften Act kündigt Klaggeschrei aus der Burg an, Phädra stürzt wie rasend herbei mit Hippolyt's Schwert in der Hand, wirft dem Theseus seine Grausamkeit vor, jammert um Hippolyt und bekennt ihre Schuld:

Sieh, Phädra that
Sich ihrer Schuld mit ihrem Leben ab . . .
Geliebter Schatten, blick' auf meine Sühne!
Die Locken weih' ich dir von meinem Haupt . . .
O Tod, du einzig Labsal Liebender

O Tod, o einziger Retter du von Schmach!
Ich fleh zu dir, thu' deinen Schooss mir auf!
(zu Theseus)
Den keuschen Jüngling hat Verrath verderbt,
Der Buhlerin Verrath hat ihn gemordet . . .
O mors — confugimus ad te, pande placatos sinus . . .

Das erinnert an Constanzen's:

„Tod . . . des Elends Buhle, o komm' zu mir!"
Misery's love, o come to me! [1])

Phädra ersticht sich mit dem Schwert. Theseus' Verzweiflung, eine verzweiflungsvolle Schularbeit, starrt von mythologischem Plunder und erlässt uns keine Höllenstrafe, unter denen dieser Ausbruch der Verzweiflung eine ehrenvolle Stelle behauptet.

O Thränen stillet endlich euren Lauf,
Auf dass der Vater seines Sohnes Glieder
Zusammenlese und den Leib ergänze.

Und nun wird auch das Zusammenlesen ausgemalt mit gladiatorischer Inbrunst. Er befiehlt eine würdige Bestattung für Hippolyt: Leichenflammen für den Königssohn; „Die aber," auf Phädra's Leiche deutend —

Die aber grabet in den Boden ein, und schwer
Last' auf dem Haupt der Sünderin die Erde!

Ein gräulicher Schluss, wie fast sämmtliche Ausgänge dieser Tragödien, die ein rohes Gemische von Fechter-Tragik, pedantischen Ueberladungen und den glänzendsten, der neueren Bühne voranleuchtenden dramatischen Effecten. Selbst Hippolyt, wenn auch lange nicht so edel gehalten, von so priesterlicher Jünglingsweihe, wie des Euripides' Mysterien-Zögling, ist nicht ohne eine gewisse rauhe Jäger-Anmuth und mannhaft keusche Einfalt, die das deutsche Gemüth wie verwandt anweht. Sein morgenfrischer Jagdaufruf an's Gefolge, der das Stück eröffnet, klingt fast wie ein Jägerlied, das aus deutschen Wäldern schallt. Welche erquickende Schilderung von Jagdleben und Wälderlust in der Scene mit der Amme:

Hier zwitschern Vöglein lieblich sanfte Lieder
Hier rauschen von des Windes Säuseln leise
Bewegt die Zweige alter, stämm'ger Buchen . . .

1) K. John. III. Sc. 4.

. . . heic aves querulae fremunt,
Ramique ventis lene percussi tremunt,
Veteresque fagi . . .

Und ruft er nicht, der mannhaft schlichte Jüngling, nach Phädra's Erklärung, sich mit Abscheu von ihr wendend: O sylvae! o ferae:

Ha fort von hier, hinaus zum dunklen Wald!
Willkommen, Hain! Willkommen du, o Wild!

Ein Heil- und Stärkungsbad gegen das üppige Rom auch für den herrlichsten der Wolfsjäger, den Jäger des Teutoburger Waldes.

Der aus Hippolyt's Jagdgefolge bestehende Chor gehört zu den bessern in diesen Tragödien. Den ersten Act beschliesst er mit einem eben nicht waidlichen, aber preislichen Gesang von der Allgewalt des Liebesgottes, dessen Göttlichkeit die freigeistische Amme für eine lächerliche Erfindung der Mythologie, ihrer Herrin gegenüber, erklärt hatte. Schicklicher und einem Jäger-Chor gemässer klingt das Schlusslied zum zweiten Act, der die männliche Schönheit des jungen Helden Hippolyt feiert. Dagegen lautet der Schlussgesang des dritten Actes, der die Götter anklagt, dass, unbekümmert um das Schicksal der Menschen, sie diese der Willkür des blinden Zufalls preisgeben, so Ammenfreigeisterisch, als sänge ihn ein Chor von lauter solchen Ammen. Mit einem den vierten Act schliessenden Trauergesang beklagt der Jägerchor seines Herrn schaudervollen Tod.

Thyestes. Ein Stoff, wie geschaffen für die Seneca-Tragödie; eine Fabel, ganz nach ihrem Herzen. Wovon die Scene ihr Antlitz mit Ekel und Schauder abwendet, danach muss die gräuelschwangere Tragik eins Römers das unbezwingliche Gelüst einer Schwangern eben tragen. Und vollends eine tragische Schüssel! Welchen Leckerbissen für die Tragödie der römischen Kaiserzeit, deren höchste Geistesthat und Erfindsamkeit sich in der berühmten Schüssel des Vitellius erschöpfte, und deren Idee vom Tragischen folglich auch ihren Höhepunkt in der Tragödie einer Schaudermahlzeit, eines Gräuelgerichts, erschöpfen musste. Von den Griechen ist uns kein Drama dieses Inhalts erhalten geblieben. Wie der grösste Schönheitskünstler, wie Sophokles in seinem Atreus, seinem Thyestes in Sikyon, seinem zweiten Thyestes, diesen Stoff mag behandelt, mit welcher kunstvollen Weisheit die Honigbiene

der griechischen Tragik selbst aus solchem Ekelgrausen schmerzenstrunkene Süssigkeit mag gesogen und ein goldenes Kunstgewirk daraus gebildet haben: das lässt sich aus dem blossen Fabelinhalt und den Argumenten bei Hygin nicht errathen. Bei Homer und Hesiod findet sich noch keine Andeutung, keine Spur von dieser Gräuelmythe. Erst das kyklische Epos, Alkmäonis, mochte, mit dem goldnen Lamm des Atreus [1]), auch das Kindermahl auftischen. Eben so wenig lässt sich ermitteln, wie viel in Seneca's Thyestes von Sophokles' Pelopiden-Tragödien aus früheren römischen Bearbeitungen und Nachbildungen derselben, die sämmtlich verschwunden sind, wie viel aus den Pelopiden des Attius, aus dem Atreus des Pomponius Secundus, aus dem Thyestes des Varius Rufus, mag einverleibt worden seyn, um von der ältesten Bearbeitung, dem Thyestes des L. Andronicus, zu schweigen. Wir müssen daher schon die Vorzüge, ja die grossen Schönheiten, die in diesem von allen allein erhaltenen Thyestes uns überraschen, dem angeblichen Verfasser, unserem Seneca, gutschreiben. Zu den Vorzügen rechnen wir eine gewisse Maasshaltung, die, in Anbetracht des kannibalischen Stoffes und mit Bezug auf diesen Dichter, trotz allen Ausschweifungen, denen er sich auch hier überlässt, höchlich anzuerkennen und zu preisen ist.

Wir haben schon des Fragmentes von Lessing [2]) über Seneca's Tragödien gedacht, und wollen uns auch an die Bemerkungen halten, die er in seinen vom Thyestes gegebenen Inhalt im Auszug einflicht:

Thyest hatte mit Hülfe der von ihm verführten Gattin seines Bruders, Atreus, den goldenen Widder entwendet, mit dessen Besitz das Schicksal des Reiches verknüpft war, und sich durch die Flucht der Rache des Atreus entzogen. Atreus aber wusste ihn durch eine verstellte Versöhnung nach Argos zurückzulocken, und es so einzurichten, dass Thyestes' eigene Söhne ihm, auf Grund dieser Versöhnung, zur Rückkehr riethen. Thyestes ging mit den Söhnen in die Falle. Atreus empfing ihn mit geheuchelter Bruderliebe, ermordete die Kinder am Altar, und bereitete

1) Schol. Eurip. Or. 988. p. 452. Matth. Heyne zu Apollod. p. 257. — 2) Bd. IV. S. 267 ff. Lachm.

ein Mahl für den Vater, „über welches“, wie Lessing sich ausdrückt, „die Welt nicht aufhören wird, sich zu entsetzen.“

Um das Grässlichste nicht als die That eines Menschengemüthes darzustellen, nahm der römische Dichter, gegen seine sonstige Neigung, die Katastrophen aus leidenschaftlicher Verruchtheit und Entschlossenheit abzuleiten, einen Prolog zu Hülfe, worin der Pelopiden Ahnherr, Tantalus auftritt, den die Megära aus dem Tartarus auf die Oberwelt versetzt hatte, um sein Geschlecht zu unnatürlichen Freveln und Verbrechen aufzustacheln. Ein Aeschylischer Gedanke, von ungemeiner Grösse und Kühnheit:

> Auf, schreite fürder, fluchenswerther Geist,
> Empöre dein verruchtes Herz zur Wuth! . . .

ruft dem Tantalus seine Treiberin, Megära, zu. Die Furie entwirft ihm eine so grausige Schilderung der bevorstehenden Frevelthaten, die sie mit der Prophezeihung des Schaudermahles beschliesst, dass Tantalus' Schatten, entsetzt, zurück in die Behausung des Schreckens eilen will, Hals über Kopf: „Fort zu dem Pfuhl der Qual!“ . . . Was sollen wir erst sagen? Die Furie hält den Fluchtversuch für einen schlechten Spass, und zwingt ihn, ihren Auftrag zu erfüllen:

> Erst muss dein Fluch dein eignes Haus empören.
> Mord bring' hinnen und heisse Schlachtenwuth! . . .
>
> Tantalus. Nein, nimmermehr! Qual zu erdulden wohl
> Bin ich verdammt, doch zu verbreiten nicht.
> Wie gift'ger Qualm aus der geborst'nen Erd'
> Aufsteigt, wie Pest, die Tod den Völkern bringt,
> Ward ich hierher geschleppt. Soll ich, der Ahn,
> Zu grauser Unthat selbst den Enkel reizen? . . .
> Was hältst
> Du die furchtbare Geissel mir vor's Auge,
> Was dräust du mit der Schlangen scheusslichem
> Gewinde mir so wild? . . .
> Weh! Weh! lass ab! ach ich gehorche schon!

Gejagt von der Schlangengeissel der Furie stürzt Tantalus hinein in den Palast der Enkel, „wo er überall Raserei und Blutdurst verbreitet,“ bemerkt Lessing und fügt hinzu: „Man muss sich einbilden, dass dieses sogleich geschieht, sobald er über die Schwelle getreten. Der Palast empfindet es, dass er

von einem unseligen Geiste berührt wird, und zittert. Die Furie ruft ihm zu, dass es genug sey, und befiehlt ihm, in die unterirdischen Höhlen zu seinen Martern zurückzukehren, weil die Erde ihn nicht länger tragen wolle, und die ganze Natur sich über seine Gegenwart entsetze. Sie beschreibt dieses Entsetzen in einem Dutzend schönen Versen, die sie hier hätte ersparen können, und macht dem Chore Platz." Der aus Argivischen Greisen bestehende Chor fleht zu den Schutzgöttern aller Städte in Achaia um gnädige Abwendung aller Verbrechen von den Nachkommen des Tantalus, erinnernd an dessen den Göttern vorgesetztes blutiges Mahl. Die Pelopiden-Sage wurzelt noch ganz und gar in der mythischen Menschenfresserzeit der Hellenen.

Der zweite Aufzug besteht aus einer Scene zwischen Atreus und einem Sklaven, dem Vertrauten seines schrecklichen Vorhabens, wozu sich Atreus mit Macht spornt:

Sklave. Schreckt dich der Ruf, des Volkes Abscheu nicht?
Atreus. Das ist der Herrscherwürde schönster Vorzug,
Dass dulden seines Herren Thun das Volk,
Ja selbst lobpreisen muss.
Sklave. . . . Wer wahre Liebe sucht,
Und wahres Lob, der strebe mehr
Nach Huldigung der Herzen, als der Zungen.
Atreus.
Was sie nicht wollen, müssen sie mir wollen.
Sklave. Der Herrscher wolle immer nur das Rechte,
Und Eines Sinnes sind mit ihm dann Alle.
Atreus. Wer nur das Rechte wollen darf, der ist
Scheinkönig nur, sein Ansehn blos erborgt.
Sklave. Wo Recht und Redlichkeit und Treue weicht,
Und frommer Sitten heil'ge Scheu verschwand,
Da wankt der Thron, da steht er nimmer fest.
Atreus. Gerechtigkeit und Treu und Redlichkeit
Sind Tugenden, die wohl dem Bürger ziemen,
Der Herrscher mag nach seiner Willkür schalten . . .

Neronischer Fürstenspiegel, Despotenmoral und Glaubensartikel; das Dogma aller Machtfragen-Herrschaft, das jeder von Megären begleitete Ahn seinen Enkeln in die Seele bläst. Glaubt doch Atreus den Bruder am sichersten in die Schlinge zu locken, wenn er ihm die Hoffnung auf eine solche gemeinsame Herrschaft durch seine, Atreus', Söhne, durch Agamemnon und

Menelaus, in's Herz flössen lässt. Den Vorstellungen des vertrauten Dieners: dass er doch seine jugendlichen Söhne nicht in so böse Lehren einweihen möchte, begegnet Atreus mit der Bemerkung:

> Du sagst, dass sie zu Bösewichtern werden?
> Dazu sind sie erzeugt . . .

Nero's Lehrer hat die Studien zu seinem Principe, wie Macchiavell, an der hohen Fürstenschule selbst gemacht. Doch will Atreus den Söhnen den Zweck der Herbeilockung des Oheims vorsichtshalber verschweigen. Ueber diese Scene enthält sich Lessing jeder Bemerkung. Vom Chor aber meint er, derselbe bringe eine Menge Sittensprüche über den falschen Ehrgeiz an, und dass er „mehr spitzig als gründlich bestimme, worin das wahre Königreich bestehe." Um so gründlicher lehrt es die Geschichte, die ein Dutzend — was sag' ich? — ein Schock Nero's oder blödsinnige Claudiuse verbraucht, um einen halben Trajan zu Wege zu bringen mit Hängen und Würgen.

Den dritten Aufzug eröffnet Thyestes, in Begleitung seiner drei Söhne, mit einer Begrüssung seiner Vaterstadt: „Nun wird ganz Argos," spricht er, „mir entgegenkommen" . . .

> Doch Atreus kommt — Zurück! zurück
> In meinen Bann . . .
> Ha, zu des Waldes Thieren fleuch zurück!

Pleisthenes, der älteste der Knaben, fragt verwundert: „Was treibt dich, Vater, aus dem Vaterhaus?" . . .

Thyestes Weiss ich's doch selber nicht
Ich sehe nichts, davor ich zagen sollte.
Doch ist mir bang
Pleisthenes. Bezwinge dieses Grauen . . .
Bedenke, welche Güter du hier findest,
Dein harrt der Thron . . .
Thyestes. O glaube mir, es ist nur falscher Schein,
Was an der Grossen Herrlichkeit wir preisen . . .

„Hier," sagt Lessing, „verirrt sich Thyest in eine poetische Beschreibung der ausschweifenden Pracht und Ueppigkeit der Grossen. Sie ist schön, und passt sehr wohl auf die damaligen Zeiten der Römer, aber auch desswegen verliert sie in dem Munde des Thyest sehr vieles von ihrer Schönheit" . . . Damit will Les-

sing andeuten, dass Beziehungen auf die Gegenwart in einer Tragödie nicht sentenzenhaft und tendenziös an Mann zu bringen sind; sondern aus der Situation von selbst, und unbewusst der handelnden Personen, einleuchten müssen. Ohne solche Beziehung und Anwendung aber auf die Gegenwart und ihre Zustände ist dem Zuschauer jedes Drama — Hecuba. An diese Kunstmaxime hielt sich kein deutscher Dramatiker unverbrüchlicher, als Lessing. Das bezeugt Emilia Galotti, bezeugt sein Nathan. Aber auch die Art, wie er die Kunstmaxime der „Absicht", der pädagogischen Tendenz des Drama's, anwandte, bleibt für uns ein ewiges Muster und Studium: nicht auf's Butterbrod der Theaterphrase gegeben; nicht Winke mit dem Zaunpfahl der Seneca-Declamation und der Leitartikel; nicht dass der Dichter als Parteiredner durch den hohlen Spiegel-Rahmen der Tagesfrage den eigenen Kopf vorstecke und den Zeigfinger in deren Wunden lege; sondern dass er den, wenn auch in einen alterthümlichen Barockrahmen der Vergangenheit gefassten Zeitspiegel selbst vorhalte, dessen klares, ungefärbtes Glas auf die Bilder-Spiegelung der Zeitideen geschliffen ist von welthistorischer, und dadurch nur poetisch-philosophischer Tendenz. —

Der älteste Knabe, Pleisthenes, spricht seinem Vater zu. Auch sey es, meint er, nunmehr zu spät, zurückzuweichen:

„Geh' denn, Vater, festen Schritts voran."

Sie nähern sich langsam der Burg, woher Atreus kommt, im Selbstgespräch begriffen:

In meine Schlingen ist das Wild gefangen,
Ich sah ihn hier sammt der verhassten Brut
In meinem Netze . , . .
Kaum fass' ich mich, kaum halt' ich mich zurück,
Dass ich nicht laut vor grimmer Freude jauchze

Lauter, noch immer für sich, doch dass es Thyestes höre:

Sieh nur, wie um das abgehärmte Antlitz
Ihm das verworr'ne Haar so düster hängt,
Wie ungeordnet starrt sein Bart!
Wohlan
Hier soll er Schutz und treue Pflege finden.

Geht dem Thyestes entgegen; laut zu ihm:

Sey mir willkommen hier, geliebter Bruder!
O komm in meine Arme — — —

— — — — — — Aller Hass
Sey ab und todt, geendet ist der Zwist.
Des Blutes und der Liebe heilige Bande
Umschlingen uns, hier soll nur Leben walten . . .
Thyestes. Wie kann ich mich entschuldigen vor dir,
Der mir so liebevoll entgegen kommt . . .
Zum schwärzesten Verbrecher machet mich
Die Güte, die du heute mir erzeigst . . .
Mit Thränen kann ich mich allein vor dir
Vertheidigen. Sieh mich zu deinen Füssen.
Lass diese Hände deine Knie umfassen . . .
Vergieb mir, aller Zorn sey ab und todt!
Wenn noch eine Funke Hass im Herzen glimmt,
So lösch' ihn aus. Als Pfänder meiner Treue
Nimm, Guter, die unschuldigen Kinder an.
Atreus. Nein Bruder, nicht zu meinen Füssen liege,
O komm, Geliebter, komm in meinen Arm!
Und ihr, des schwachen Alters Stützen, kommt,
Kommt, edle Jünglinge, an meinen Hals

Er bietet ihm den Mitbesitz des Reiches an:

Ein Reich besitzen ist des Zufalls Gabe,
Doch es verschenken, das ist gross und edel.

Thyestes widerstrebt: „Das Haupt von langem Leid gebeugt, erträgt nicht mehr der Königskrone Last“. Atreus dringt darauf:

Wenn du denn
Dein Theil ausschlägst, entsag ich meinem auch.

Thyest giebt nach, dem Bruder zu Liebe. Atreus führt ihn und die Knaben in den Palast, wo Thyestes sich mit dem Diademe schmücken soll, indessen er selbst den Göttern Dankopfer darbringen gehe, wie er gelobt. Der Chor preist die brüderliche Liebe des Atreus und macht dabei, wie Lessing sagt, „Schilderungen über Schilderungen, welche keinen andern Fehler haben, als dass sie die Aufmerksamkeit des Zuschauers zerstreuen.“ Die Scene zwischen den Brüdern giebt er ohne Bemerkung wieder; ein Beweis, dass er dagegen, wie gegen die Fürstenmoral in obiger Scene mit dem Diener, nichts einzuwenden fand. Uns erscheint sie mit Meisterhand gezeichnet und ausgeführt. Reflexe solcher Heuchellist und blutgierigen Heimtücke erschrecken uns auch bei Shakspeare; in einer seiner ersten Tragödien nament-

lich, im Titus Andronicus, der den Seneca noch nicht überwunden, ja worin Seneca die Shakspearesche Bluttaufe empfangen hat.

Dem Dichter des Thyestes, falls er mit dem der Medea identisch ist, muss man es zum Verdienste anrechnen, dass er der Horazischen Vorschrift:

> Auch nicht Menschengeweid koch' offen der schändliche Atreus;
>
> Aut humana palam coquat exta nefarius Atreus[1]),

besser nachkam, als der Warnung in dem Vers vorher: Nec pueros coram populo u. s. w. Im Thyestes lässt er den Atreus seine Scheusslichkeiten im Zwischenraume des dritten und vierten Actes begehen, und letzteren blos mit der Schilderung der Gräuelthat füllen, die aber alles Mögliche thut, um den Hörer in einen Zuschauer zu verwandeln und ihn für den entzogenen Anblick schadlos zu halten. Dieser Botenbericht wetteifert zum Ueberfluss auch noch in detaillirter Ausmalung des unheimlichen Gespensterwaldes, wo die Abschlachtung vor sich ging; dann in der sorgfältigsten Feinmalerei der Schauderküche, ausgeführt wie mit dem liebkosenden Pinsel eines niederländischen Küchenstücks. — Die Schilderung des Boten wetteifert auf's glücklichste mit der grässlichen Widerlichkeit des Gräuelgeköches selber; so dass man glauben muss, die, gleich nach der Erzählung, sich verdunkelnde Sonne wende ihr Gesicht aus Abscheu vor dieser Schilderung weg, und der Botenbericht allein habe die angedeutete Bühnenverfinsterung auf dem Gewissen. In keiner andern dieser Tragödien tritt die Klippe, woran das grosse theatralisch-dramatische Talent ihres Verfassers scheitert, und in ein falsches Pathos mit betäubendem Getöse zerschellt, so offen zu Tage, wie in der Schilderungssucht dieses Actes. Nicht Schwulst, wie schon bemerkt, selbst nicht Verstiegenheit des Ausdrucks, nicht „geblähtes Denken“ und Empfinden verschulden diese Fehlwirkung; sondern der sturmwindartige Uebersprung des Pathos vom tragischen Schmerzensausdruck zum Pathos ausmalender Beschreibung; von tieferregter, durch Charakter und Situation bedingter Gemüthsbedrängniss zu äusserlichem Schilderungspomp; von erschütternden

1) A. P. 186.

Seelenschauern zu einer Blutmalerei in schauerlichen Bildern. Aehnlich wie jene Heldenspieler, noch im vorigen Jahrhundert, beim Erstechen den Theaterdolch in eine mit Ochsenblut gefüllte Schweinsblatter stiessen, die sie unterm Wamse trugen: lässt Seneca seine rhetorische in der beredten Brust versteckte und mit ochsenblutigen Bildern gefüllte Blase auslaufen und über die schönsten tragischen Stellen sprudeln. Oder auch wie dieselben Heldenspieler Seife in's Maul nahmen, um wuthschnaubendes Schäumen natürlich darzustellen; so schlägt Seneca mit quirlender Zunge declamatorischen Schaum, um ähnliche Wirkungen zu erzielen, und nebenbei noch den Mund-Seifenschaum in allen Farben des Regenbogens spielen zu lassen.

„Nunmehr“, meint auch Lessing, „wäre es ohne Zweifel billig, dass der Erzähler“ (der Nuncius) „sogleich zur Sache käme, und diese geschwind in wenigen kurzen und affectvollen Worten entdeckte, ehe er sich mit Beschreibung kleiner Umstände, die vielleicht ganz und gar unnöthig sind, beschäftigte. Allein was glaubt man wohl, dass er vorher thut? Er beschreibt in mehr als vierzig Zeilen vor allen Dingen den heiligen Hain . . . Er sagt uns, aus was für Bäumen dieser Wald bestehe . . . Er meldet, dass es darin umgehe, und malt fast jede Art von Erscheinungen, die den Tag sowohl als die Nacht darin schrecklich machten . . . Ich begreife nicht, was der Dichter hierbei muss gedacht haben; noch viel weniger begreife ich, wie sich die Zuschauer eine solche Verzögerung konnten gefallen lassen“ . . . Und kommt der Nuncius endlich zur Schilderung der Schlächterei selber, so wünscht man, seine Ortsbeschreibung hätte sich aus dem Schreckenswalde nicht wieder herausgefunden“ . . . „Nunmehr“ — fährt Lessing fort — „folgt eine sehr grässliche Beschreibung, die aber so ekel ist, dass ich meine Leser damit verschonen will. Man sieht darin, wie Atreus die todten Körper in Stücke gehackt; wie er einen Theil derselben an die Spiesse gesteckt, und den andern in den Kessel geworfen, um jenen zu braten und diesen zu kochen; wie das Feuer diesen grausamen Dienst verweigert, und wie traurig der fette Rauch davon in die Höhe gestiegen. Der Erzähler fügt endlich hinzu, dass Thyest in der Trunkenheit wirklich von diesen abscheulichen Gerichten gegessen; dass ihm oft die Bissen in dem Munde stecken geblieben; dass sich die

Sonne, obgleich zu spät, darüber zurückgezogen“ . . . Der Erzähler entfernt sich. Der Chor „enthält lauter Bewunderung und Entsetzen über das Zurückfliehen der Sonne. Sie wissen gar nicht, welcher Ursache sie dasselbe zuschreiben sollen, und vermuthen nichts Geringeres, als dass die Riesen einen neuen Sturm auf den Himmel müssten gewagt haben, oder dass gar der Untergang der Welt nahe sey. Hieraus also, dass sie nicht wissen, dass die Sonne aus Abscheu über die Verbrechen des Atreus zurückgeflohen (wovon oben der Bote doch gesprochen), ist es klar, dass sie bei der vorhergehenden Unterredung nicht können gegenwärtig gewesen seyn. Da aber doch allerdings der Chor eine unterredende Person dabei ist, so muss man entweder einen doppelten Chor annehmen, oder, wie ich gethan habe, ihn theilen. Es ist erstaunlich, dass die Kunstrichter solcher Schwierigkeiten durchaus nicht mit einem Worte gedenken, und Alles gethan zu haben glauben, wenn sie hier ein Wörtchen und da einen Umstand, mit Auskramung aller ihrer Gelehrsamkeit, erklären. — Vielleicht könnte man auch sagen, dass der einzige Koryphäus nur mit dem Erzähler gesprochen und dass ausser ihm der ganze Chor abgegangen sey“ . . . Wir möchten überhaupt annehmen, dass der römische Chor überall nur während der Dauer des Gesanges auf der Bühne bleibt, und dann abgeht, bis wieder ein Chorgesang, in der Regel als Actschluss, erfolgt, und dass, in allen andern Scenen, wo der Chor mit einer spielenden Person sich unterredet, der Koryphäus allein das Gespräch mit derselben führt. Wir lassen unsern grossen Gewährsmann fortfahren. Seine reine, schlichte Prosa vermag allein das Grausenvolle der letzten Entwicklung zu mässigen und zu dämpfen, und gleichsam lauteres silberklares Wasser in Seneca's Blutwein zu mischen: „Von dem Chore selbst (dem Schlussgesang zum vierten Acte) will ich nicht viel sagen, weil er fast aus nichts als aus poetischen Blümchen bestehet, die der befürchtete Untergang der Welt, wie man leicht vermuthen kann, reichlich genug darbietet. Unter andern geht der Dichter den ganzen Thierkreis durch, und bedauert gleichsam ein jedes Zeichen, das nunmehr herabstürzen und in das alte Chaos zurückfallen würde. Zum Schlusse kömmt er wieder auf einige moralische Sprüche.“

. .

Fünfter Aufzug. „Die grausame Mahlzeit ist vorbei. Atreus kann seine ruchlose Freude länger nicht mässigen, sondern kömmt heraus, sich seinen abscheulichen Frohlockungen zu überlassen . . . Aber doch ist er noch nicht zufrieden; er will dem Thyest, zum Schlusse der Mahlzeit, auch noch das Blut seiner Kinder zu trinken geben. Er befiehlt daher seinen Dienern die Thore des Palastes zu eröffnen, und man sieht in der Entfernung den Thyest am Tische liegen. Atreus hatte bei Zermetzlung der Kinder ihre Köpfe zurückgelegt, um sie dem Vater, bei Eröffnung seines Unglücks, zu zeigen. Er freuet sich schon im Voraus über die Entfärbung des Gesichts, mit welchem sie Thyest erblicken würde.“ Lessing übersetzt die betreffende Stelle in Prosa. Wir halten uns auch hier an die metrische von Swoboda.

Atreus (mit einem Blick auf den sichtbar gewordenen Thyestes).
Den offnen Saal erhellen viele Fackeln,
Er selber ruht auf Gold und Purpurkissen,
Die Linke stützt das weinberauschte Haupt . . .
— — — — — Er hat mit Grauen sich gesättigt,
Und schlürft den Wein aus grossen Silberbechern.
Ha, trink nur zu, den besten Trank halt ich
Dir noch bereitet. Der Erwürgten Blut
Ich misch' es dir in alten dunkeln Wein
Hätt' er mein Blut doch auch mit Lust getrunken!
Horch! jetzo stimmt er Freudenlieder an
Und Jubelsang. Der Wein hat ihn betäubt.

Thyestes nämlich, der im Innern des Palastes, mittelst des Encyclems sichtbar geworden. Atreus im Vordergrunde lauschend. Wer kann läugnen, dass dieser, in unserem, nicht im antiken, selbst nicht im griechisch antiken Sinn, schaudervolle Moment, von ungeheuerster Wirkung sein mochte:

Thyestes. O Herz von langen
Leiden schon abgestumpft,
Lege nun ab
Die grämliche Sorge
Gross ist's und edel,
Wenn dich das Unglück
Vom Throne gestürzt,
Wenn dich zahllos
Leiden bedrängen,

Ungebeugten Nackens
Die Bürde zu tragen . . .
(geht in den Vordergrund)
Doch verscheuche die düst'ren
Nebel des Trübsinns . . .
Verbann' aus der Brust
Den gewohnten Gram . . .
Ach das ist
Unglücklichen eigen,
Dass sie selber im Glück sich
Nicht getraun zu freu'n . . .
Was rüttelt ich auf?
Was wehret er da
Den festlichen Tag
Freudig zu feiern?
Bange Ahnungen
Erpressen mir Thränen,
Und ich weiss nicht, warum? . . .
Die frische Rose
Welkt auf dem Haupte.
Das Haar, von duftigen
Salben triefend,
Starret vom plötzlichen
Schrecken empor,
Und Thränen strömen,
Ob ich mich auch sträube
Die Wangen herab;
Seufzer mischen sich
In die Töne der Freude . . .
Es ahnet der Geist
Ein nahendes Unglück . . .
Vertraue dem Bruder,
Vertrau' dich ihm ganz! . . .
Ach ich Armer!
Ich will ja nicht weinen
Doch unablässlich
Bebet von dunklen
Schauern mein Innres.
Plötzlich entstürzen
Thränen den Augen,
Und ich weiss nicht, warum? —
Ist es schon Trauer?
Ist es Ahnung?
Oder hat zu grosse
Freude auch Thränen?

Einen Tragiker, der diese Situation so fühlen, und als reinen Empfindungsausdruck zur Sprache bringen konnte, den sollten unsere gelehrten Kunstrichter und Literarhistoriker nicht so ohne Weiteres mit Haut und Haaren verwerfen; sollten in seinen Tragödien doch nicht durchweg „geblähte Denkart", „gehaltleeren Schwulst", „Uebermaass von Seichtigkeit und Ungeschmack" [1]) finden. Zu den hervorgehobenen Eigenschaften, die diesen Tragiker als Maler der Leidenschaft auszeichnen, tritt hier ein neuer Zug. Aus der mitgetheilten Scene weht uns eine Situationsstimmung an, ein eigenthümlicher Schmerzensausdruck, eine der griechischen Tragödie, wie uns scheint, noch nicht erschlossene Empfindniss von ahnungsvollem Weh mitten in der Freude, von unbesiegbarer Herzensangst inmitten weicher, schmelzender Regungen; ein Thränenstocken und Starren wie angeschauert von geisterhaftem Schrecken. Diese tiefe, unergründliche Seelenbeklemmniss, diese Horripilationen des Gemüths, diese Mystik des innern Verzagens und Erbangens, diesen Schüttelfrost der Phantasie, abwechselnd mit Fiebergluth hat Shakspeare zum tragischen Gewissen vergeistert, wovon bei den Griechen kaum ein Hauch zu spüren; wohl aber in diesem Thyestes ein Vorgefühl, eine Witterung zittert. Sein von Verbrechen, Prüfungen, Leid- und Fluchgeschicken bis zur Weichheit erschüttertes Gemüth könnte an die Stimmung einiger von Shakspeare's tragischen Opfern mahnen. Eine Fiber von Seneca's Thyestes schwingt sogar in seinem Macbeth; nur dass dieser freilich der Atreus seines eigenen Bankets ist, der aber zum Thyestes sich entsetzt.

Nun redet Atreus den Bruder an:

Lass uns, geliebter Bruder, diesen Festtag
Mit froher Eintracht feiern

Thyest.
Zum höchsten Gipfel stiege meine Wonne,
Dürft' ich des Glücks mich mit den Meinen freu'n.

Atreus. Sey ruhig, denke dir, dass sie hier sind,
Als ob du sie in deinen Armen hieltest.
Hier sind und bleiben sie, kein Gliedchen soll
Von deinen Kindern dir verloren geh'n.

[1]) Bernhardy a. a. O. S. 183.

Ihr Angesicht, wonach du dich so sehnst,
Sollst du sogleich auch schau'n . . .
(Giebt einem Sklaven einen Wink, dieser geht ab, ein Andrer bringt einen Becher)
Nimm vorerst den Becher,
Gefüllt mit Wein, ein Erbstück unsres Hauses.

Thyestes. Ich nehm' die Gabe an aus Bruderhand.
(giesst etwas auf den Bodeu ab).
Ström hin, o Wein, den Göttern unsres Hauses
Zu Ehren, Euch, ihr Hohen, trink ich zu.
(Will trinken, und hält, von Schauern ergriffen inne.)
Doch was ist das? die Hand will nicht gehorchen . . .
Wie an die Lippen ich den Becher setze,
So flieht der Wein; vergebens will der Mund
Ausschlürfen ihn, er träuft zur Erde nieder.
Ha, sieh der Boden bebt . . .
— matt brennt und trübe mir die Flamme
Nacht hüllet sich in Nacht, die Sterne flieh'n.
Was hier auch drohen mag, ach nur den Bruder,
Nur möge meine Kinder es verschonen!
Auf diess unwürd'ge Haupt entlade sich
Des Sturmes Grimm! Nun gieb mir meine Kinder.

Atreus. Ich bringe sie, nichts trennt sie mehr von dir.
(geht ab).

Thyestes (allein)
Was bebt mein Herz? Ich fühle eine Last,
Die mit Gewalt die Brust zersprengen will . . .
Kommt, Kinder! euer Vater ruft.
Seh' ich euch nur, so schwindet aller Kummer.
Hör' ich sie nicht? Wo scholl die Stimme?
(Atreus tritt wieder auf, ihm folgt ein Sklave mit einer verdeckten Schüssel.)

Atreus. Nun breite deine Vaterarme aus!
Hier hast du sie. Erkennst du deine Söhne?
(er hebt das Tuch von der Schüssel, worauf die Häupter von Thyestes' Söhnen liegen)

Thyestes. Ha! Ich erkenne den Bruder!

.

Lessing bemerkt: „Das: Ich erkenne den Bruder: ist ohne Zweifel ein Meisterzug, der Alles auf einmal denken lässt, was Thyest hier kann empfunden haben.“ Jede Scene dieses Actes, bis zu diesem Meisterzuge, ist reich an solchen Zügen; mehr als das: sie sind mit dem Merkmal des tragischen Genius

bezeichnet. Als Spanier, nicht als Römer hat Seneca diese Scenen gedichtet, wenn sie von ihm herrühren. Was noch folgt, konnte wieder füglich der Römer Seneca geschrieben haben. Noch kennt Thyestes nicht das Grässlichste. Er jammert nach den Leichen seiner Kinder: „O gieb nur die Leichen mir heraus“... Dass er sie bestatten könne:

> Der Vater fleht um seine Kinder, nicht
> Sie zu besitzen, ach! sie zu verlieren.

Nun vernimmt er aus dem Munde des Bruders das Entsetzliche:

> Du selbst verzehrtest sie im grausen Mahl . . .

Ueber die Schlussverhandlung zwischen den Brüdern wollen wir das Tuch der Schüssel werfen. Katzenjammer ist kein tragischer Jammer, und wo das emetische Pathos zu wirken beginnt, hört die Tragödie auf.

Theilen wir, statt dessen, noch Lessing's Ansicht über die Charaktere mit: „Sie sind ohne Zweifel so vollkommen ausgedrückt, dass man wegen keines einzigen in Ungewissheit bleiben kann. Die Abstechung (Abstich), in welche übrigens der Dichter die beiden Brüder gesetzt hat, ist unvergleichlich. In dem Atreus sieht man einen Unmenschen, der auf nichts als Rache denkt, und in Thyest eins von den rechtschaffenon Herzen, die sich durch den geringsten Anschein von Güte hintergehen lassen — — — Was für zärtliche und edle Gedanken äussert er, der sich auf einmal blos desswegen für schuldig erkennt, weil sein Bruder sich jetzt so gütig gegen ihn erzeige. Und was für eine besorgte Liebe für diesen ruchlosen Bruder verräth die einzige Wendung, da er eben sein Unglück erfahren soll, welches durch die ganze Natur ein schreckliches Entsetzen verbreitet und noch sagt: „Was hier auch drohen mag, ach nur den Bruder, nur möge meine Kinder es verschonen.“

Lessing nimmt den Charakter des Thyestes, wie er im Rahmen der Tragödie sich zeigt, ohne Rückblick auf dessen Vergangenheit, Verbrechen und Schuldbewusstseyn. Ihm war es hier blos um den psychologisch-dramatischen Contrast zu thun, der den Charakter der beiden Brüder so wirksam schattirt und abhebt. Zur Würdigung des tragischen Charakters dagegen, seiner Leidensstimmung und Gemüths-Unseligkeit scheint uns jene düstere

Folie, die das Schuld- und Schicksalsbewusstseyn im weichgestimmten, versöhnungsmilden Charakter des Thyestes bildet, vom grössten Belange. Dieses Schuldgefühl des Thyestes dämpft zugleich das Abscheuwürdige in Atreus' Rache. Man müsste sogar den Dichter dafür in Anspruch nehmen, dass er jenes Pelopidengeschick und Schuldbewusstseyn im Thyestes nicht stärker betonte, wenn die Uebergangsstellung der römischen Tragödie zwischen der Schicksalsidee der Griechen und der Gewissenstragik des von der christlichen Bussstimmung angeregten und von Shakspeare abgeschlossenen Sühnespiels, wenn diese Zwischenstellung des römischen Tragikers nicht eben sein Geschick wäre, das ihm der Entwicklungsgang des Drama's auferlegte.

Mit derselben Ausführlichkeit, wie den Thyestes, hat Lessing den Rasenden Hercules des Seneca behandelt. Was uns betrifft, wir glauben, im Zwecke unserer Aufgabe, die Stufe, die der römische Tragiker in der Geschichte des Drama's einnimmt, kenntlich bezeichnet, und die Bedeutung desselben an seinen vorzüglichsten Tragödien genugsam gewürdigt zu haben. Die übrigen sechs, die uns als die schwächern erscheinen und zudem nichts Eigenthümliches darbieten, werden sich mit der Inhaltsangabe nebst Auszugs-Belegen abfinden lassen. Doch möchten wir beim Rasenden Hercules Lessing's Bemerkungen dem Leser nicht vorenthalten. Wir geben den Inhalt, wie wir ihn bei Lessing finden.

„Der rasende Hercules.

Hercules hatte sich mit der Megara, der Tochter des Creons, Königs von Theben, vermählt. Seine Thaten und besonders seine Reise in die Hölle nöthigten ihn, lange Zeit von seinem Reiche und seiner Familie abwesend zu seyn. Während seiner Abwesenheit empörte sich ein gewisser Lycus, liess den Creon mit seinen Söhnen ermorden und bemächtigte sich des thebanischen Scepters. Um seinen Thron zu befestigen, hielt er es für gut, sich mit der zurückgelassenen Gemahlin des Hercules zu verbinden. Doch indem er am heftigsten darauf dringt, kömmt Hercules aus der Hölle zurück, und tödtet den tyrannischen Lycus mit allen seinen Anhängern. Juno, die unversöhnliche Feindin des Hercules, wird durch das beständige Glück dieses Helden erbittert, und stürzt ihn durch Hülfe der Furien in eine schreckliche

Raserei, deren traurige Folgen der eigentliche Stoff dieses Trauerspiels sind. Ausser dem Chore kommen nicht mehr als sechs Personen darin vor: Juno, Megara, Lycus, Amphitryo, Hercules, Theseus."

Die Fabel, wie man sieht, stimmt im Ganzen mit der von Euripides' gleichnamiger Tragödie, die dem Römer vorlag, überein. Ein paar formelle Verbesserungen in der Oekonomie des Stückes hat der römische Dichter, unseres Bedünkens, mit Preisgabe grosser poetischer Vorzüge erkauft. Juno, als Prolog, giebt vorweg das Motiv der Heimsuchung des Hercules mit Wahnsinn und der Vertilgung seines Hauses an, durch sie, die Göttin selbst. Dadurch wird der Fehler des Euripides: das Auseinanderfallen der Tragödie in zwei verschiedene Handlungen vermieden. Allein diese prologirende Juno, die ihren Hass gegen Hercules fünf Seiten lang austobt, vermag uns in keiner Weise für die wunderbare Scene bei Euripides schadlos zu halten, wo Lyssa, die personificirte Wuth mit Iris, auf Befehl der Juno, herniederschwebt, um den heimgekehrten Helden in Wahnsinn zu stürzen. Die in Rachewuth selbst rasende Juno des Römers und die personificirte Göttin der Raserei, die, beim Griechen, ein erbarmendes Bedenken zu Gunsten ihres Opfers einlegt — welcher himmelweite Abstand in den Auffassungen, mit Rücksicht auf poetisches Pathos und tragische Rührung!

Die zweite Veränderung des römischen Umarbeiters: Die Bewerbung um Megara's Hand von Seiten des Lycus und deren todesmuthige Abweisung des Tyrannen erhebt die Gattin des Hercules von einer blos leidenden Unglücksheldin, die sie bei Euripides ist, zu einer thatentflammten, vom Löwengeist ihres Gatten beseelten Heroine. Ob aber durch dieses theatralisch und dramatisch schwungvollere, willensstarke Pathos der Charakter an tragischem Interesse gewinnt, möchten wir bezweifeln. Auch die vom Römer zur Schau gestellte, bei Euripides blos erzählte Wahnsinnsthat seines rasenden Hercules kann wieder nur als ein arger Verstoss gegen die Regel seines Mitbürgers, Horatius, gelten:

> Was jedoch besser
> Hinter der Bühne geschieht, das bring nicht zum Vorschein . . .
> Nec tamen intus
> Digna geri promes in scenam . . .[1])

1) A. P. v. 182 f.

Die ruhmredige, den Himmel nicht blos stürmende, sondern auch ausplündernde und ihn seiner sämmtlichen Sternbilder beraubende Tobsucht des Hercules, mag als astronomischer Wahnsinn eine merkwürdige Species der Geistesstörung bilden, wird aber schwerlich das tiefe Mitleid aufwiegen, das Euripides', auf den Trümmern seiner Wahnsinnsunthat starr vor sich hinbrütender Leidensheld einflösst, schamvernichtet, gestürzt in namenlosen Verödungs-Graus. Der greise Amphitryo, Euripides' heldenmüthiger Vertreter der Heldenfamilie, erscheint beim Römer anfangs zum Schatten und schliesslich zu einem alten Faseler verloddert. Theseus endlich, den der Grieche als Deus ex machina, aber auch so gross und edel wie einen Gott einführt: wie störend, müssig, ja wie lästig und langweilig ist er dem Römer nicht dadurch gerathen, dass er gleich bei Hercules' Ankunft als dessen Begleiter auftritt, den schrecklichen Verwüstungen des Unglücklichen zusieht und ihn gewähren lässt!

An bedeutsamen scenischen Momenten, imponirenden Situationen, trefflichen Theaterstreichen und ergreifenden Schauwirkungen fehlt es auch dieser Tragödie nicht. Dass sie von Kraft- und Prachtstellen strotzt, versteht sich von selbst. Juno's Prolog ist ein ganzer Marstall solcher declamatorischer Paradepferde. Unter andern tummelt sie folgenden Prachtgaul:

Jetzt zeig ich dir (Hercules)
Des Todes Schrecken erst. Ich stürze dich
Hinab zur tiefsten Nacht, weit unter der
Verdammten Qualensitz hinab. Ich führe
Der Zwietracht Göttin dort, wo widerhallt
Die Felsenkluft von gellendem Gezänk
Herauf, und reisse Alles, was im Abgrund
Des Hades sich noch bergen mag, hervor.
Herauf, du schwarzer Frevel, und die Wuth,
Die unnatürlich leckt ihr eignes Blut!
Du Wahnsinn und Verzweiflung, die du wider
Dich selber wüthest, alle kommt herbei,
Ihr sollt die Diener meiner Rache seyn! . . ,

Eine völlige Lossagung vom Styl des griechischen Redepathos; in Colorit, Ton und Emphase nahezu modern.

Man höre, wie, unmittelbar nach dem Prolog, der Chor von Thebanern das Erwachen des Tages begrüsst:

Strophe. Nur hier und da noch
Blicken erbleichend —
Am Himmel die Sterne.
Die weichende Nacht
Ruft zusammen
Die zerstreuten Lichtlein.
Der Morgenstern treibt
Die flimmernde Heerde
Beim dämmernden Tag
Nieder vom Himmel.
Das helle Gestirn
Am eisigen Pol,
Die arkadische Bärin,
Das Siebengestirn
Mit gewendeter Deichsel
Rufet dem Morgen.
Aus bräunlicher Fluth
Steigt Titan empor
Und blickt auf Oeta's
Ragenden Gipfel.
Es erröthen die Büsche
Im Strahle des Morgens . . .

Gegenstrophe. Die Mühen erwachen,
Und wecken die Sorgen,
Und öffnen das Haus.
Der Hirte lässt
Sich die Heerde verlaufen,
Und weiden das Gras
Schimmernd von Thaue.
Frei auf der Trift
Hüpfet der Farre,
Dem das Hörnchen noch nicht
Die Stirne geritzt . . .
Zwitschernd am Aste
Singet der Vogel . . .
Und grüsset freudig
Mit flatternden Schwingen
Den jungen Tag.
Und ringsum jubelt
Der Vögel Schwarm
Vielstimmigen Gruss,
Verkündend den Tag . . .

Verkündet dieses Morgenlied nicht auch das Anbrechen der sentimentalen, naturanjauchzenden Lyrik? Scheint dieser Chorgesang nicht wie ihre erste Frühlingslerche? Schon dämmert Seneca's Chorgesang in die Hymnenpoesie der ersten christlichen Lyriker, eines Prudentius, Sedulius, hinüber. Mehr als einmal beschlich uns beim Lesen dieser Tragödien der Argwohn, ob nicht wirklich ein solcher christlicher Lateinischer Sänger, oder gar eine noch spätere Mönchspoesie hier die Hand im Spiele hatte.

Dem Gewaltherrscher Lycus erwiedert Megara auf seine Werbung:

Die Hand, die meines Vaters Blut bespritzt,
Die noch vom Morde meines Bruders raucht,
Die sollt' ich fassen? — — — — —
Lycus. Macht dich dein Mann so trotzig, der im Abgrund
Der Hölle haust?
Megara. Er stieg hinab zur Hölle,
Dass er verklärt den Himmel dann erklimme.
Lycus. Die unermessne Last des Erdballs liegt auf ihm —
Megara. Ihm, der den Himmel trug, ist keine Last zu schwer.
Lycus (zornig). Ich zwinge dich (cogere).
Megara. Nur jene magst du zwingen,
Wer nicht zu sterben weiss.
(cogi qui potest, nescit mori.)
Lycus. Kann ich dir fürstlichere Gabe bieten
Als meine Hand?
Megara. Ja deinen, oder meinen Tod.
Lycus. So stirb denn, Rasende!
Megara. Willkommen mir Tod!
Er führet mich dem theuren Gatten zu . . .
(conjugi occurram meo.)

Sind das nicht Präludien zu den todesfreudigen Antworten christlicher Märtyrinnen bei Calderon, die Peter Corneille, gen. der Grosse, in seinem Polyeucte nachgeahmt? So gar befremdlich wäre es just nicht, dass Calderon's Landsmann, Seneca aus Corduba, die ersten Laute zu einem Auto anschlug. Dergleichen ekstatischen Todesmuth, wie hier die Megara an den Tag legt, wird man in den Stichomythien der Griechen, in den Entgegnungen der Antigonen, Elektren, und selbst der Heldenjungfrauen des Euripides, vergebens suchen.

Hercules, in Jammerbetäubung, umringt von den Leichen seiner Gattin und Kinder, bricht in folgende Klagerufe aus:

> Doch wohin soll ich
> Entflieh'n, wo soll ich, Armer, mich verbergen?
> In welche Erdschlucht soll ich mich vergraben?
> Wenn der Mäotis
> Die kalten Wellen gösse über mich,
> Ja wüschen mich die Fluthen alle,
> Sie wüschen nicht diess Blut von meiner Hand!

> Arctoum licet
> Maeotis in me gelida transfundat mare
> Et tota Tethys per meas currat manus:
> Haerebit altum facinus . . . (v. 1325 ff. ed. Both.)

> „Kann wohl des grossen Meergotts Ocean
> Diess Blut von meiner Hand rein waschen?" [1])

Aehnlich haben wir schon Hippolyt rufen hören am Schluss der Scene mit Phädra:

> Der Ocean
> Mit seinem unermess'nen Wogenreich
> Vermag mich nicht von solchem Gräul zu säubern.

Ganz unzweifelhaft steht Seneca dem Shakspeare und Calderon näher, als dem Euripides.

Aus Lessing's Beurtheilung des rasenden Hercules, die er seinen Auszügen beifügt, entheben wir Folgendes: „Hat man den Zorn der Juno, die Drohungen des Lycus, den edlen Stolz der Megara, den kühnen Uebermuth des Hercules, das Unglück einer blinden Raserei, die Verzweiflung eines Reuenden, die Bitten eines Vaters gefühlt: so kann der Dichter gewiss seyn, dass man ihm seine Fehler willig vergeben wird. Und was sind es denn endlich auch für Fehler?" . . . Der Passus ist oben schon mitgetheilt worden. Dann geht Lessing auf eine kurze Vergleichung dieser Tragödie mit Euripides' rasendem Herakles über: „Dass sich der Römer dasselbe zum Muster vorgestellet habe, ist nicht zu läugnen. Allein er hat nicht als ein Sklave, sondern als ein Kopf, welcher selbst denkt, nachgeahmt, und verschiedene Fehler, welche

1) Macbeth. II, 1.

in dem Vorbilde sind, glücklich verbessert. Ich kann mich hier in keinen weitläufigen Auszug des griechischen Stücks einlassen; so viel aber muss ich anmerken, dass Euripides offenbar die Handlung verdoppelt hat." Es folgt ein Ueberblick des Inhalts von Euripides' Herakles Mainomenos, dann fährt Lessing fort: „Nun sehe man, wie geschickt der römische Dichter durch eine kleine Veränderung ein zusammenhängendes Stück daraus gemacht hat, in welchem die Neubegierde keinen solchen gefährlichen Ruhepunkt findet, sondern bis an's Ende in einem Feuer erhalten wird" . . . „Einen andern Kunstgriff des lateinischen Dichters habe ich bereits angemerkt; die Art nämlich, wie er die Grausamkeiten des Hercules zeigt und auch nicht zeigt. Euripides lässt sie blos erzählen. Wie viel besser lässt der Römer blos den Tod des Lycus erzählen und spart seine Theaterspiele auf den Tod derjenigen, für die er uns vornehmlich einnehmen will." In diesem Punkte weicht unser Urtheil von dem des grossen Mannes ab, und muss der Ansicht des J. Heinsius Recht geben, welcher meint: [1] In furente autem Hercule, cum sequi Euripidem posset, periculosam nobis ὄψιν dedit. Bei Seneca schlägt Hercules der Megara und einem Söhnlein auf der Bühne das Gehirn aus: Megarae enim et filiolo, fügt Heinsius hinzu, in scena cerebrum elidit Hercules. Lessing schliesst seine Bemerkungen mit den Worten: „Dieses aber, was ich jetzt gesagt habe, muss man nicht so auslegen, als ob ich dem Euripides auch in andern Stücken eben so wenig, als in diesen mechanischen Einrichtungen den Vorzug zugestehen wollte. Er hat eigenthümliche Schönheiten, welche Seneca, oder wer sonst sein Nachahmer ist, selten gekannt zu haben scheint. Der Affect drückt sich bei ihm allezeit in der Sprache der Natur aus; er übertreibt nichts, und weiss nicht, was es heisst, den Mangel der Empfindung mit Witz ersetzen. Aber glücklich sind die, welche ihn noch so ersetzen können! Sie entgehen doch wenigstens der Gefahr, platt, ekel und wässericht zu werden." Die nach-Lessing'sche Kritik aus der romantischen Schule kann nicht genug Fi's und Pfui's über Seneca's Tragödien ausgiessen, dem ihr Geist und Wesen doch weit wahlverwandter

1) A. a. O.

ist, als dem Genie der Griechen. Das Haupt der romantischen Kritik, A. W. Schlegel [1]), findet Seneca's Trauerspiele „so von aller theatralischen Einsicht entblösst, dass ich glaube, sie waren nie dazu bestimmt, aus den Schulen der Rhetoren auf die Bühne hervorzutreten." Der Nachdichter des Jon konnte immer noch Theaterwirkung von Seneca lernen.

Hercules am Oeta. Der Inhalt stimmt mit dem der Trachinierinnen des Sophokles überein. Doch hat Delrio's Vermuthung [2]) vieles für sich, dass der Verfasser des Hercules Oetaeus sich an ein Vorbild von Euripides gehalten. Am wahrscheinlichsten dünkt uns, dass hier eine rohe Verarbeitung der Trachinierinnen des Sophokles und einer verlorenen Tragödie desselben Fabelstoffes von Euripides vorliegt; beide in ein ungeheuerliches Polterspiel von „tobender Rhetorik" und herculischer Prahlerei zusammengewettert und von einer Apotheose des verbrannten, näher hirnverbrannten Hercules, gekrönt. In der ersten Hälfte überraset Dejanira die Medea an Mordlust aus Eifersuchtswuth. Alle möglichen Todesarten scheinen ihr zu gelinde für Hercules. „Mit diesem Herzen, das Rache schnaubt, bin ich zum Grässlichsten gemacht" — so stürzt sie auf die Bühne. Und in der zweiten Hälfte sehen wir dieselbe Dejanira zur schreckhaft liebevollen, rathlos ängstlichen, nichts als Zärtlichkeit und Besorgniss um den Gatten athmenden Dejanira des Sophokles umgewandelt, die sich vor dem Wollbüschel entsetzt, an dessen Zerfliessen sie die Wirkung des Zaubergiftes wahrnimmt, womit sie das dem Hercules zugeschickte Opfergewand gefärbt. Und bringt sich dann auch wie Sophokles' Dejanira, aus Verzweiflungsgram darüber, um.

Die Scene des ersten Actes spielt noch auf Euböa, auf den Brandstätten von Oechalia, der eingeäscherten Residenz des Königs Eurytus, den Hercules sammt Söhnen und Unterthanen erschlagen, weil er dem mit Dejanira vermählten Abenteurer seine Tochter Jole nicht zur Gattin hatte geben wollen. Jole befindet sich als Gefangene unter den Oechalischen Jungfrauen, die den Chor bilden. Hercules eröffnet das Stück mit einem Gebet an den Göttervater, das aber diesen in's Gebet nimmt, und dem

1) Vorles. II, 26. — 2) A. a. O.

Donnerer mit Weltuntergang droht, wenn er nun nicht endlich einmal Ernst macht und ihn, den Vollbringer solcher Thaten, deren letzte und glorwürdigste die eben bewerkstelligte Ausrottung von Jole's, seiner schönen Kebsin, ganzer Familie war, in den Sternenhimmel aufnimmt. Die Berge, welche die hundertarmigen Himmelsstürmer übereinander wälzten, reichen nicht an die gethürmten Worte dieses hundertmäuligen Grossmauls. Er prahlt Jupiter's Donner zu Boden. Er überbramarbast die Thrasonen der Komödie: Lasst ihn nur einmal im Himmel seyn, dann wird er Vater Jupitern bedonnerwettern, dass ihm Hören und Sehen vergeht: „Mich lass für deine Götter fechten, Zeus, dann mögen immer deine Donner ruhn!" Nachdem er so den Olymp, statt, wie sein Vater, mit den Augenbrauen, mit einer fünf Seiten langen Zunge erschüttert, entsendet er seinen Kampfgefährten, Lichas, als Herold seiner Siege. Der Jungfrauen-Chor schliesst den Act mit einem Klaggesang über den Untergang ihrer Vaterstadt, wozu Jole die Epode singt, ihr Geschick verwünschend, dass sie nicht „mehr der Brüste hat, sie jammernd zu schlagen."

Der zweite Act versetzt uns nach Trachys, vor das Haus des Hercules. Die erste, die sich zeigt, ist die unausweichliche Milchmutter, die Amme. Sie schildert Dejanira's Eifersuchtsqualen über Jole's Ankunft mit Farben, die nur der Farbentopf einer Seneca-Amme liefern kann:

> Das ganze Haus ist ihrem Zorn zu eng.
> Jetzt stürmt sie vor, jetzt schwankt sie hin und her,
> Jetzt steht sie still. Die Wange glüht vor Zorn,
> Aus tiefster Brust stürmt es mit Macht hervor.
> Jetzt tobt sie, drauf ergiesst sie sich in Thränen,
> Schnell wechselt sie die Farben, schnell die Miene;
> In mancherlei Gestalten rast ihr Grimm;
> Jetzt klagt, jetzt betet, drauf dann seufzet sie.

Wer erkennt hierin die Dejanira des Sophokles? Desto mehr muss man eine den Griechen unbekannte Affectmalerei darin erkennen, die aus zweiter Hand wechselnde Gemüthzustände und Wandelungen schildert, welche die Griechen durch feine und kunstreiche Schattirungen im Redepathos der leidenden Person selber ausdrückten. Dejanira stürmt hervor, wie um die Wette mit Hercules' Zungenschlägen, die den Jupiter aus dem Himmel

niederdonnern, ihren Racheschwall der Juno in's Antlitz schleudernd:

> Ha, keine Rache g'nüge dir, o Herz!
> Ersinne grause, undenkbare Martern,
> Unsägliche! der Juno zeige du,
> Was Hass vermag. Sie weiss sich nicht zu rächen.

Die plötzlichen, schroffen Uebergänge der Leidenschaftsstimmungen von Zorn und Wuth in Rührung und Wehmuth, wovon sich die griechische Tragik auch nichts träumen liess, und die, zweckmässig in's Spiel gesetzt, wie bei Medea, Andromache z. B., von grosser theatralisch-mimischer Wirkung seyn können, erscheinen hier zur Caricatur verzerrt. Vergebens bemüht sich die Amme, ihrem Amte getreu, die Ammenmilch abrathender Besänftigung in Dejanira's gährendes Drachengift zu träufeln: Dejanira wüthet sich in ihre Rache immer tiefer hinein. Die Amme beschwört sie Vernunft anzunehmen: Das sey nun einmal so seine Passion, des Hercules nämlich: „er liebt gefangene Mädchen" . . . Die Amme schüttet nur Oel in's Feuer; Dejanira kennt sich nicht mehr vor Rachewuth. Nun ist der Moment da, wo Seneca's Ammen ihre naturgemässe Entpuppung aus der ehrbaren Abrathungs-Larve in den Schmetterling gaukelnder Kuppelei vornehmen. Dejanira's Pflegemutter stellt ihrer Herrin ihren ganzen Zaubervorrath zur Verfügung, um den Hercules durch magische Gaukeleien wieder in ihre Arme zurück zu führen, und giebt sich bei dieser Gelegenheit zum erstenmal als Zauberhexe erster Klasse zu erkennen:

> Im Winter machte ich die Bäume grünen,
> Den Blitz hab' ich in seinem Lauf gehemmt,
> Das Meer hab' ich bei Windesstill' empört, . . .
> Ja, die Thore
> Der Unterwelt hab' ich gesprengt, die Schatten
> Zwang ich zu reden, und der Höllenhund
> Er winselte vor mir

Den Hercules zu zwingen, sey Kinderspiel dagegen. Dejanira bezweifelt diess, und rückt nun mit ihrem Zaubermittel hervor, dem bekannten Philtrum, das ihr der sterbende Centaur Nessus in einigen Tropfen seines Blutes vermacht. Die Amme holt das

Kästchen mit Zaubersalbe und Gewand. Dejanira, die inzwischen ein kräftiges Gebet an Gott Amor gerichtet, befiehlt der zurückgekehrten Amme ihr das Kleid zu beizen. Das bestrichene Gewand wird dem Lichas für Hercules übergeben. Der Chor — Kaledonische Frauen, Dejanira's ehemalige Gespielinnen — beweint, auf Dejanira's dringende Bitten, ihr Geschick, verwünscht nebenbei die Qualen der Herrschsucht und Ueppigkeit, die ihn gar nichts angehen, und preist das Glück der goldenen Mittelmässigkeit aus heiler Haut.

Im dritten Act schildert Dejanira ihr Entsetzen über das Nessusblut, das, wie bei Sophokles, zufällig vom Sonnenstrahl getroffen, aufschäumte und zischte. Schon ist auch Hyllus da, mit dem Berichte von der Wirkung des Zaubergiftes an seinem Vater Hercules. Dejanira verfällt in eine sehr lange Rede nebst wiederholten Wahnsinnsverzückungen, abwechselnd mit heftigen Wehmuths-Krämpfen. Die Kaledonischen Weiber erinnern an das nahe Ende des Hercules und der langen Reden, in Anbetracht der Vergänglichkeit aller Dinge. Ein dröhnender Fall jedoch, der ihr banges Ohr getroffen, und worin sie Hercules' Stimme erkennen, belehrt sie eines Bessern und verkündet ihnen, dass der langen Schauderreden dickes Ende naht, welches in Gestalt des vierten Actes zum Vorschein kommt, mit dem geschundenen Hercules sammt Gefolge, darunter Philoctetes, im Schlepptau. Um den Unterschied zwischen römischem und griechischem Heroismus und dessen tragischer Aeusserung vollkommen zu begreifen, braucht man nur die entsprechende Scene in Sophokles' Trachinierinnen mit dieser zu vergleichen. Der Vergleich ergiebt Folgendes: Bei Sophokles glaubt man das Brüllen eines verwundeten Löwen zu vernehmen; hier das Ohr zerreissende Schmerzensgeschrei, das weithin die Luft durchgellt bei Schweineschlachten; dort die Klagelaute eines qualzerrissenen Halbgottes; hier das Wuthgeheul eines Wahnsinnigen in der Zwangsjacke, der sich einbildet, Hercules zu seyn und demgemäss rast und zetert. Einzelne lichte Momente von minder kettentollen Wuthausbrüchen ersticken in dem wüsten Gepolter, wie Funken in qualmenden Rauchwirbeln.

Die Situation in der Scene zwischen Hercules und seiner Mutter Alcmene, dem Euripides vielleicht nachgebildet, wie erschütternd, wie herzzerreissend müsste sie nicht wirken, wenn sie

nicht, von diesem Uebermaass, dieser Unnatur, diesen monströsen Ueberladungen erdrückt, stöhnte gleichsam, wie verschüttet unter einem eingestürzten Bergschacht, oder wie der Büffel in den Umschnürungen einer Boa keucht und brüllt und ächzt:

Hercules. Mir ist es, Mutter, als ob mir die Hydra
Und tausend Ungeheu'r zumal mit ihr
Im Innern wütheten. So brennt nicht
Die Gluth, die dort Sicania's Wolken leckt,
So Lemnos nicht, so nicht der heisse Pol . . .

O mater, Hydram, et mille cum Lerna feras
Errare mediis credo visceribus meis.
Quae tanta nubes flamma Sicanias bibit?
Quae Lemnos ardens? quae plaga igniferi poli?

Häufungen auf Häufungen; ein Klimax über den andern, die himmelschreiendsten Prahlereien, Pochen und Poltern und kein Ende:

Und läg der Pindus,
Der Hämus, und der Athos selbst auf mir . . .
Und Mimas auch, den Jovis' Blitze spalten;
Und stürzte, Mutter, selbst die Welt auf mich,
Und wenn die Achse sich von Phöbus Wagen
Entzündete zu meinem Leichenfeuer:
Nie würde ein unmännlich feiger Schrei
Herakles' Mannheit schänden . . .

Und schreit immer toller, und kommt aus der Schreiwuth nicht heraus. Plötzlich springt er rasend auf:

Wo ist die Pest? (Dejanira)
Reicht mir den Bogen! — doch mein Arm ist stark
Auch unbewehrt. Komm' an! komm' an!

Sinkt zusammen. Das hielten auch ein Dutzend kretensischer Stiere nicht aus. Er fällt in tiefen Ermattungsschlummer; erwacht in Verzuckungs-Visionen und glaubt sich im Himmel:

Was klingen an mein Ohr für Himmelstöne . . .
Ich seh' des reinen Aethers Strahlenburg . . .

Inzwischen hat Hyllus den Tod seiner Mutter Dejanira gemeldet und den wahren Sachverhalt erzählt. Hercules beruhigt sich mit den schönen, kurzen Worten: „Sie hat gebüsst, es ist vorbei!"

(Habet, peractum est.) — Er sieht ein altes Orakel erfüllt, ersucht den Philoctet, ihm den Holzstoss zu bereiten, heisst seinem Sohne, sich mit Jolen vermählen und tröstet seine Mutter durch die Erinnerung an seinen Ruhm und seine Unsterblichkeit.

Im Schlussgesang des Actes bittet der Chor den Sonnengott, des Helden Tod der ganzen Welt zu verkünden, weissagt seine Vergötterung mit der Flehbitte an Zeus: keine Ungeheuer und Tyrannen mehr niederzusenden, da der Held von hinnen gehe, der gegen sie die Welt geschützt. Die Tragödie ist zu Ende, aber nicht für den Dichter. Er setzt noch einen fünften Act als Pelion auf den Ossa, worin Philoctet der Amme Bericht abstattet von den Bäumen, Holzarten, Stämmen und Scheiten, die zum Holzstoss für Hercules' Verbrennung geschichtet wurden, nebst den verschiedenen Aexten, Keilen und Beilen, die dabei mitgewirkt; die Verbrennung ungerechnet, deren Schilderung drei Seiten einnimmt. Dann kommt erst noch Alcmene mit dem Aschenkrug, wozu sie andere drei Seiten braucht. Darauf beginnt sie, mit dem Chor einen Todtengesang anzustimmen, der sobald nicht aufhört. Nachdem diess geschehen, ist das Stück noch lange nicht aus, dauert vielmehr noch drei Seiten, die Hercules' Erscheinung am Himmel und sein Schlussbericht in Anspruch nehmen. Nun erst besingt der Chor den „erlauchten Scheusaltödter" (domitor magne ferarum), und feiert ihn als künftigen Blitzschleuderer, der mit dem Donner besser Bescheid weiss, als sein Vater Jupiter:

Fortius ipso genitore tuo
Fulmina mittes.

Mächtiger als selbst dein Erzeuger wirst
Blitze du schleudern.

Das wusste Hercules längst, und hat auch das ganze Stück hindurch hinreichend darauf gepocht.

Thebais. Oder Phoenissae, wie sie in der „Handschrift der Mediceer" heisst, welche Gronovius, wegen der Trefflichkeit ihres Textes, die „goldene" nannte. Möchte doch die Handschrift weniger golden seyn, und die Tragödie dafür, ihrer Vortrefflichkeit halber, das Epitheton verdienen. So aber ist sie die Schlacke aus den edlen Erzen der Fabelstoffe abgeschäumt und zusammengebacken, woraus Aeschylos und Sophokles unsterbliche Kunst-

werke gebildet: jener die Sieben gegen Theben; Sophokles den Oedipus auf Kolonos und Euripides seine Phönissen, eine Tragödie, welche, wie sehr sie Stückwerk seyn, und jenem aus allerlei Metallen gegossenen Königs-Standbilde in Goethe's Märchen gleichen mag, immerhin ein Gusswerk bleibt, das einen König bedeutet. Von des Römers Thebais dagegen, die aus der Hand ihres Schöpfers bereits als Stümmelwerk hervorgegangen, liegt blos der unförmliche Rumpf da, ein Mischklumpen von Aeschylos' Sieben und von Euripides' Phönissen, und daneben der abgebrochene Kopf, die carikirte Maske von Sophokles' Oedipus auf Kolonos. Der Schluss, die thönernen Füsse zu dem Götzen-Klumpwerk, ist ganz in Staub zerfallen; von den thönernen Füssen ist keine Spur zurückgeblieben.

Der erste Act besteht aus dem Bruchstück einer ersten Scene, welche ihrer Länge nach für den vollen Act gelten kann. Sie ist eine Nachahmung der ersten Scene des Oedipus auf Kolonos mit deren erstem Vers:

„O du des blinden Vaters Führerin",

sie sogar beginnt. Nur schweift hier der blinde Oedipus mit seiner Tochter Antigone in den Wäldern bei Theben umher, die er mit den wildesten Ausbrüchen seiner gegen sich selbst rasenden Zornwuth, als mit eben so vielen reissenden Wölfen bevölkert. Von seinem wilden Geheul hallt der Forst des Kithäron wieder. Der geblendete Königsgreis verflucht sich, seine Söhne, Vater und Mutter, den Kithäron, die Sphinx, die er herbeiruft, ihn zu zerreissen, und schilt und flucht seine Tochter Antigone, „des Müden einzige Stütze," von sich weg:

Nennst du das Kindeslieb, des Vaters Leiche
Grablos umher zu zerren? . . .

Die fromme, treue Tochter klammert sich nur fester an den Tobenden:

Nein, keine Macht reisst meine Hand von dir,
O Vater, nichts trennt mich von deiner Seite.

Die schönsten Züge kindlicher Selbstaufopferung und zärtlichster Liebespflege, die Sophokles' Antigone mit allen Reizen rührender

Holdseligkeit wie mit einem himmlischen Lichtscheine umfliessen und die grause Tragik, die von Oedipus ausgeht, lieblich mildern, — neben diesem fortwährend Flüche schnaubenden Oedipus erscheinen selbst die rührendsten Züge, die herzbewegendsten Laute von der grellen Missfarbe seines verwilderten Pathos befleckt. Ihren innigsten Zuspruch weist er scheltend zurück und, die Fäuste in die Augenhöhlen bohrend, ruft er:

Jetzt lass deine Hand in dem Gehirn wühlen . . .

Bis zur Verzerrung sehen wir die Affectbetonungen entstellt und in lauter Dissonanzen zerrissen; alle Gemüthsbewegungen von dieser lärmenden Eintönigkeit eines zwölf Seiten füllenden Tiradensturms übertobt. Wie die Umwohner jener Syrten von den Nilkatarakten, so müssen Furcht und Mitleid stocktaub werden von dem rastlosen Zeter-Getöse solchen Fluchgeheuls und Jammerwüthens; so stocktaub, dass sie, mit dem besten Willen, selbst diese Polterwuth nicht mehr vernehmen. Contraste, Motive, Seelenzustände erstarren wie betäubt und stehen still gleichsam, wie Mühlräder, von jähen Wasserfluthen überstürzt und begraben unter dem brausenden Geräusch. Antigone's herzinniges Liebkosen, besänftigendes Schmeicheln, Beschwichtigen des rauh unbändigen Vatergrimmes, — muss diese bezaubernde Anmuth holdseliger Kindlichkeit nicht auch zuletzt sich überbieten, sich überschreien gleichsam, um nur zu Worte zu kommen? Zu Trostgründen sich überspannen, die eher aus den Schriften der Stoiker, aus Seneca's Abhandlung de consolatione, geschöpft scheinen, als aus dem Herzen eines Mädchens, einer Tochter, die ihren Gram weglächelt, um mit keiner Thräne das Augenlicht zu trüben, das für ihren unglücklichen Vater sehen, und hell bleiben muss und klar? Man möchte selber fluchen, wie Oedipus, über diese lästerliche Tragik, die das Heiligste, was ein Menschenherz bewegt und erschüttert, um es zu lichten und zu läutern: den Schmerz, entmenscht, anstatt ihn zu vergöttlichen; ihn zum Folterkrampf verrenkt, anstatt ihn reinzuschmelzen in seinem eigenen Feuer von aller irdischen Qual, und den Verzweiflungsjammer selbst durch den Rhythmus seiner Klagergüsse und den melodischen Strom seiner Schmerzgewalt von allen trüberdigen Missgefühlen zu reinigen und zu befreien. Uebermenschlich, gottverhängt, und darum eben göttlich

und wie von Gottes Feuerhauch durchloht, muss der tragische Schmerz erscheinen, nicht unmenschlich, nicht bis zu thierischer Wuth verwildert.

Zuletzt wird es dem greisen Polterer selbst zu viel. Gegen den Schluss hin fällt er aus der Tobsuchts-Rolle und wird die Geduld und Nachgiebigkeit selbst und zerschmilzt in die liebeseligste Geographie:

Nichts fällt mir schwer, nichts ist mir unerträglich
Wenn du es willst. Gebeut nur und Oedip
Durchschwimmt auf dein Geheiss des Aegeus Sund;
Die Flammen, so die Erd' aus Aetna's Schlund
In Strömen wirft, ich sauge sie dir auf.

Und nun mit einer weichen Cadenz in die Mythologie hinüberschwärmend:

Ich werfe mich dem Drachen vor, der grimmig
Ob des Herakles Raub im Forste zischt —

verhaucht er seine lammfromme Folgsamkeit in ein Tremolo aus der Naturgeschichte:

Ich biete meine Brust den Raben dar
Auf dein Geheiss, und ist's dein Wunsch, hab' ich
Auch Muth zu leben! — — —

Hiermit bricht der Act ab, aber nur um als Splitter im Fleische des zweiten Actes fortzuschwären. Oedipus, von einem Thebaner zum Friedensstifter zwischen seinen Söhnen aufgefordert, stürmt nun gegen diese los, mit Flüchen, so die Mauerbrecher aller Sieben gegen Theben zu Boden schmettern: „Wähnst du," schnaubt er Antigone zu, die des Boten Ansinnen unterstützt:

Wähnst du denn einen Greis vor dir zu sehn,
Der Mässigung und Ruh und Frieden liebt? . . .
Dass du mich Frieden zu vermitteln rufst?
Zorn schwellt diess Herz, es schnaubt vor Wuth . . .
Des Bürgerkrieges Graus genügt mir nicht —

Der Fluch bricht mitten entzwei. Das eine Stück verschluckt Oedipus, das andre bleibt dem Act im Halse stecken, so dass der Act selbst daran zum Fragment erstickt.

Der dritte Act besteht aus drei kleinen Scenen. Die erste,

zwischen Jocaste und Antigone, füllt Jocaste allein mit der Glückpreisung ihrer Vorgängerin, der Mutterkönigin und „blutigen Mänade“, Agave, indem diese doch wenigstens das Haupt ihres Sohnes auf den Thyrsus gespiesst einhertragen durfte. In der zweiten Scene erlässt der Thebanische Thürwächter, von der Warte herab, eine Aufforderung an Jocaste, sich zwischen die kämpfenden feindlichen Brüder zu werfen. Sie stürzt davon. Der Thürmer beschreibt Antigonen die Eile, mit welcher die Königin zum Thor hinaus in's Lager gelangt sey, und wie sie nun die beiden Heere trennt. Antigone, die den Thurm bestiegen, sieht noch mehr: sie zeigt dem Thürmer aus solcher Entfernung die Thränen, die der Mutter die Wangen netzen. Das Weitere verschweigt der Act. Von Oedipus verlautet keine Silbe. Im vierten Act wird seiner nur erwähnt. Dieser Act zeigt die Mutter im Lager zwischen Polynices und Eteocles, von den kampfbereiten Kriegern umringt. Die Scene, die das vor Augen stellt, was bei Euripides der Bote berichtet, ist reich an dramatischen Schönheiten und wirkungsvollen Bühnenmomenten; in Ton, Haltung und Pathos wesentlich von dem Vorhergehenden verschieden, so dass man einen andern Verfasser vermuthen darf:

Jocaste (zwischen den Söhnen).

Auf mich kehrt eure Waffen her, auf mich
Die Flammen eures Grimms, auf mich allein! . .
. Freund und Feind
Durchbohre diesen Leib, der Brüder dem
Gemahl gebar! — — — — —
O reicht die Hände eurer Mutter, reicht
Mir sie, weil sie noch rein von Bruderblut.
Ein Wahn trieb euch zu dem heillosen Kampf,
Das böse Schicksal trägt des Bösen Schuld
Dies ist der erste Schritt zur Sünde, den
Ihr jetzo wissend thut
Die Mutter wirft sich zwischen euch, drum endet
Den wilden Streit; wo nicht, so tödtet mich,
Die euren grausen Mordkampf hemmt! Wem soll
Die aufgedrängte Mutter bittend nah'n?
Wen soll ich Arme denn zuerst umfah'n?
(zu Polynices)
Umarme mich zuerst, mein Sohn, der du
So vieles Ungemach ertrugst, nun endlich

Nach langer Trennung deine Mutter siehst.
Komm' näher, in die Scheide steck' dein Schwert,
Das Bruderblut vergiessen wollte. Stoss'
Den Speer, der schon in deiner Hand bereit
Zum Wurfe kreiste, in den Boden. Ach,
Der Schild verwehrt, dass ich das Mutterherz
An deinen Busen schmiege, wirf ihn weg!
(Sie entwaffnet den Polynices nach und nach.)
Befrei' die Stirne von der eh'rnen Last,
Leg ab den krieg'risch droh'nden Helm vom Haupt,
Lass in das Antlitz dir die Mutter schau'n!
Wo siehst du hin? was späh'st mit scheuem Blick
Du nach dem Bruder? — Ich umschlinge dich,
Ich halte schützend dich umfasst. Er kann
Nur durch mein Herz den Weg zu deinem finden . . .

Das kommt vom Herzen und dringt zum Herzen. Zu diesen einfachen, schmucklosen Lauten wahrer Mutterempfindung darf sich der trefflichste Dichter aus Shakspeare's, oder Schiller's Schule bekennen; hätte sich Schiller selbst wohl bekennen mögen, der, wie Shakspeare, von Seneca manches gelernt und benutzt hat, und dem auch, bei der Scene zwischen seiner Isabella und ihren feindlichen Söhnen, diese in Situation und Pathos verwandte mütterliche Friedensvermittelung in der Thebais des Römers vorschweben mochte.

Eteocles bleibt verstockt. Jocaste giebt dem Polynices das Unselige der Thebanischen Herrschaft zu bedenken. Der Bruder sey schon hart genug dadurch bestraft, dass er herrscht:

— — — — Das Scepter Thebens trug
Noch keiner ungestraft
Eteocles. Sey's. Ich acht' es wünschenswerth,
Zu fallen gleich den königlichen Ahnen.
(zu Polynices)
Dich aber zähle ich zu den Verbannten.
Polynices. So herrsche denn, von deinem Volk gehasst.
Eteocles. Wer dieses scheut, der soll nicht herrschen wollen.
So hat der Allerschaffer es gefügt,
Hass und Gewalt sind untrennbar vereint.
Jocaste. Dem guten König ziemt's den Hass zu sühnen.
Eteocles. Der Unterthanen Liebe ist oft nur
Dem Herrscher hinderlich. Und unbeschränkter

Darf er die Macht an den Empörten üben.
Nach Liebe geizen nur kraftlose Fürsten.

Verachtung der öffentlichen Meinung, der Volkssympathien — das Schiboleth starker Regierungen — man sieht, es hat seine Ahnen. Nicht blos Dramatiker, auch Staatsmänner, Minister und Könige, haben ihren Seneca studirt. Das oderint dum metuant ist und bleibt die Staatskunst in nuce für jede starke Regierung.

Polynices. Verhasste Herrschaft währet nimmer lang.
Eteocles (höhnisch).
Die Kunst zu herrschen lerne ich von Herrschern,
Du magst uns lehren, was Verbannten ziemt ...
Polynices. Nun denn, so geb' ich für mein Herrscherrecht
Das Vaterland, der Ahnen hohe Burg,
Und selbst die Gattin dem Verderben preis.
Eteocles. Das Scepter wird zu theuer nie erkauft —

Hier bricht die Tragödie an der Wurzel ab, aus welcher aber die Scepter der starken Regierungen lustig fortsprossen und fortgrünen; wie von einer Wurzel nicht anders zu erwarten, die so fleissig aus ihrem unversieglichen Jungbrunnen begossen wird: aus dem eisenhaltigen Lebensborn von Blut und Eisen.

Agamemnon verdient einige Beachtung wegen der völligen Umwandelung, welche der Charakter der Klytämnestra durch den Römer erfahren, dessen Agamemnon, in Fabel und Scenenfolge, eine Nachahmung der gleichnamigen Tragödie des Aeschylos ist. Der Römer hat nämlich das titanische Weib, die entschlossenste, unhemmbarste aller Bluthérrinnen, den Rachedämon (Alastor) des Pelopiden-Hauses, wie sich Klytämnestra bei Aeschylos selber nennt, in eine reumüthige Sünderin umgestaltet oder richtiger, verunstaltet. Allein gerade diese Umkehrung, diese Caricatur antik kolossaler, bis zur Erhabenheit furchtbarer Verbrechergrösse einer Königin-Gattin und Mutter ins Schwächliche, Bangmüthige nimmt unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Gerade diese Verweinerlichung von Aeschylos' Klytämnestra zu einer Vorläuferin von Kotzebue's Eulalia Mainau, unbeschadet derselben Frevelhaftigkeit und Vollführung derselben Missethaten, die Aeschylos' Klytämnestra zu einer so schreckenvollen Grossartigkeit erheben und sie zur poetisch mächtigsten Verbrecherin der gesammten Tragik

weihen — gerade diese tragische Misere scheint uns das einzig Merkwürdige in dem Agamemnon des Römers. Diese klägliche Travestie des Römers muss ebenso erwägenswürdig in Bezug auf Umschwung und Umstimmung erscheinen, welche zeither in dem Begriffe von tragischem Pathos, von dem Wechselverhalten zwischen Schuldcharakter und Schuldbewusstseyn, eingetreten; als ein solcher klaffende Bruch durch die Entartung allen Kunstgefühls, aller tragischen Technik, allen Verständnisses von Charaktereinheit und psychologisch-dramatischer Haltung überraschen und erschrecken muss. Die Klytämnestra des Römers ist, unseres Erachtens, die einzige Verbrechergestalt in der alten Tragödie, deren Pathos das Schuldgewissen selber seyn soll; mit deren reuevoller Schulderkenntniss es der Dichter auf unsere Theilnahme, unsere Rührung, unser tragisches Mitleid abgesehen. Andererseits ist der Abstich gegen die Behandlung des verwandten Pathos in der Medea wieder so auffällig, und wird das Gewissens-Motiv, das wir im Thyestes noch wie gebunden und in blossen Ahnungen befangen fanden, in der Klytämnestra so stark, so vorherrschend betont, dass, wenn bei irgend einer von diesen Tragödien, bei dem Agamemnon der Verdacht einer weit spätern Abfassung oder Fälschung gerechtfertigt erscheint. Wir glauben in demselben noch deutlichere Spuren von den Empfindungs- und Anschauungsweisen, die in der christlich-römischen Poesie des vierten Jahrhunderts ihren Ausdruck fanden, zu bemerken, als einige Chorpartien in andern diesen Tragödien uns zu verrathen schienen.

Wie in Thyestes der Schatten des Tantalus, so tritt hier der Schatten des Thyestes als Prolog auf, Betrachtungen anstellend über die von ihm verübten Gräuel und den Aegisthus zur Rache aufrufend, seinen mit der eigenen Tochter, Pelopia, erzeugten Sohn, Sohn und Enkel zugleich. Aus diesem erbaulichen Prolog und dem von Argivischen Frauen gesungenen, die Wandelbarkeit der Herrschaft und Herrscher erwägenden Chorliede besteht der erste Act. Den zweiten beginnt Klytämnestra mit einem Selbstgespräch, das ihren zwischen frevelhaften Anschlägen und Gewissenszweifeln schwankenden Gemüthszustand schildert. Die unumgängliche Amme steht schon auf der Lauer, um ihr Warnungs- beziehendlich ihr Kuppelgeschäft anzutreten; unter allen Umständen aber ihrer Aufgabe nachzukommen: sich

so rasch wie möglich ihres ganzen Vorrathes an guten Lehren zu erledigen, um das schaudervolle Verbrechen, wovon sie eifrigst abgerathen, selbst in die Hand zu nehmen, oder doch wenigstens hülfreiche Hand dabei zu leisten. Clytämnestra schüttet ihr Herz vor der Amme aus, ein Potpourri der verschiedenartigsten Leidenschaften, bunt durcheinander:

> Ha, Feuer zehrt in Mark und Herzen mir,
> Mich stachelt Eifersucht und Furcht zugleich,
> Hass pocht in meinem Busen und es drückt
> Den Geist unwürd'ge Liebesgluth ins Joch,
> Die sich nicht zähmen lässt. Und zu den Flammen,
> Die all' mein Herz durchglüh'n, gesellt sich
> Noch des Gewissens Sturm [1]) und, wiewohl matt,
> Kämpft noch die fast erloschne Scham empor.

Jenem Aeolus-Schlauch des Ulysses entstürzten nicht mehr sich gegenseitig bekämpfender und einander in den Haaren liegender Winde, als aus Clytämnestra's der Amme geöffnetem Herzen Gemüthsstürme hervorbrechen. In dieser Rathlosigkeit hält sie es für das Beste, „ihr Schiff den Wogen zu überlassen und sich dem Zufall heimzugeben.“ Nichts desto weniger besteht sie, dem Aegisthus gegenüber, der sich inzwischen eingestellt, um sie an ihre gemeinschaftliche Rache zu erinnern, auf ihrem unerschütterlichen Entschluss, künftig einen tugendhaften Lebenswandel zu führen: „Eheliche Treue führt mich zu meiner Pflicht zurück“ . . . „Zur Tugend kehrt man im Zwiespalt zurück.“ Die Amme segnet ihr Vorhaben: „Wer seine Schuld bereut, ist fast entsühnt.“ Aegisthus erinnert sie an Agamemnon's Liebschaften, stachelt ihre Eifersucht. Vergebens. Clytämnestra pocht auf ihre Scham: „In meiner Brust erwacht die vorige Scham.“ Gieb dir keine Mühe, von jetzt ab gürtet Scham den keuschen Leib. Aegisthus wird ausfallend und listig. Clytämnestra's tugendhafte Entrüstung kennt nun keine Schranken mehr. Sie fühlt sich in der ganzen Würde einer zu ihrer Pflicht zurückgekehrten Gattin, Mutter und Königin, der die Scham in die Krone steigt. Glühend vor Zorn und empörtem Reumuth weist sie ihrem abgedankten Buhlen die Thür:

1) Mentis obsessae faces v. 136.

Des fremden Bettes Freuden
Zu stehlen hast vom Vater du gelernt,
Und dich in unerlaubtem Lustgenuss
Allein als Mann erprobt. — Auf, hebe dich
Von hinnen! geh aus meinen Augen, fort!
Und mit dir zieh des Hauses Schmach hinaus.
Dem Mann, dem König offen steht das Haus.

Aegisth lässt die Ohren hängen und will sich empfehlen. Da besinnt sich Clytämnestra, dass unter andern Leidenschaften, die sie mit ihrem Herzen vor der Amme ausgeschüttet, auch „unwürdige Liebesgluth“ sich befindet, und stellt sich stracks mit dieser dem Aegisthus in den Weg: Sey kein Narr!

Meinst du, des Tyndars Tochter sey so grausam
Und liess es zu? Mit dir vereint hab' ich
Gesündigt, drum ist's Pflicht, dem Schuldgenossen
Die Treu' nicht zu verletzen. Komm mit mir,
Lass die gefahrvoll zweifelhafte Lage
Gemeinsam uns bedenken und berathen.

Edles, gewissenhaftes Weib! Wie schön dämpft sie die dämonische Grösse von Aeschylos' Klytämnestra zu dem allgemein menschlichen Maasse einer gewöhnlichen Ehebrecherin ab, die in ihrem Ehebette sich mit Gewissensbissen abfindet, wie mit gewissen Bissen anderer Bettgenossen. Keiner vernünftigen Ehebrecherin fällt es ein, desswegen lit à part zu machen.

Das Haupt bekränzt und mit Lorbeerzweigen in den Händen stimmen die argolischen Chor-Jungfrauen ihren Friedenshymnus an, worin Apollo der Schutzgott des Hausaltars, Juno die Schirmerin der ehelichen Treue und Pallas, die jungfräuliche, gepriesen werden.

Der dritte Act führt den Eurybates als Boten und Anmelder Agamemnon's herbei, der an sechs Seiten und über zweihundert Verse braucht, um den Seesturm zu beschreiben, der die griechischen Schiffe auf der Heimfahrt theils zerstreute, theils versenkte. Doch möchte diese weitläufige Schilderung leicht das Beste in der Tragödie seyn. Die Schilderung des Sturms darf man meisterhaft nennen. Sie übertrifft die des Virgil im zweiten Buch der Aeneis weitaus an Kraft und Kühnheit. Der Glanzpunkt in dem Gemälde ist der Untergang des Ajax Oileus:

Ajax allein, von all dem Unheil nicht
Gebeuget, ringt umher. Als er die Segel
Mit straffem Tau zusammenraffen will,
Da trifft, herabgeschleudert, ihn der Strahl . . .
— — — — — — — — Der schmettert durch und durch
Den Ajax und das Schiff, und reisset ihn
Zusammt des Schiffes Hälfte mit sich fort.
Auch dieses schreckt ihn nicht, ringsum versinkt
Ragt er, ein schroffer Felsen, aus der Fluth
Empor, und theilt mit starkem Arm die Wellen,
Strebt mit mannhafter Brust dem Wogensturm
Entgegen, zieht das Schiff an sich, und sieht
Hellleuchtend in der finstern See, dass sie
Im Widerschein von ihm weithin erglänzt.
Endlich fasst er ein Riff, brüllt wüthend auf:
„Besiegt hab' ich das Feuer und die See
Dem Kriegesgott mit seinen Schrecken allen,
Ich wich ihm nicht; den Hector und den Mars
Bestand ich kühn im Kampf
Und jetzt sollt' ich vor der erborgten Waffe,
Von schwacher Hand (von Pallas) auf mich herabgeschossen,
Vor dir erzittern? — Ha, und schleuderte
Er (Jupiter) seinen Donner selbst, ich bebte nicht!"
Und immer lästert noch der Rasende,
Da hebt Neptun sein Haupt aus tiefer See,
Und schlägt mit seinem Dreizack an den Fels,
Dass er zusammstürzt, und ihn mit begräbt.
Da liegt er nun, von Feuer, Erd' und Meer,
Der jetzt noch kühn getrotzt, zumal besiegt.

Möglich auch, dass der Römer eine griechische Vorlage benutzt aus einer verlorenen Ajax Oileus-Tragödie, dergleichen von den drei grossen Tragikern der Griechen vorhanden waren.

Nun tritt ein zweiter Chor auf: gefangene Trojanerinnen, Cassandra an ihrer Spitze, der Troja's Fall mit stoischer Todesverachtung besingt.

Den vierten Act nimmt Cassandra's Wahnsinns-Prophezeihung in Beschlag, eine unglückliche Nachahmung der ähnlichen Scenen im Agamemnon des Aeschylos. Der Römer hat nur die Methode abgesehen. Der Wahnsinn selbst, als poetische Begeisterungs-Verzückung, ist ihm zu einer sich wie verrückt geberdenden Rhetorik erstarrt.

Den Act beschliesst der Argivische Jungfernchor wieder, aber im Sinne der wahnsinnigen Cassandra, indem er, ausser allem Zusammenhange mit einer Agamemnon-Tragödie, die Thaten des Hercules besingt. Zwischen diesem aberwitzigen argolischen und dem, im Wechselgesang mit Cassandra, um die Wette geistesabwesenden Trojanischen Frauenchor stimmt Agamemnon ein Dankgebet an für seine glückliche Heimkehr an Jupiter und Juno, und begiebt sich an der Seite Clytämnestra's in den Palast, nachdem er einem Theil seines Gefolges die Beaufsichtigung beider verrückten Frauen-Chöre, Cassandra natürlich mit eingeschlossen, übertragen:

> Sie möchten sonst in der Begeisterungswuth,
> So ihrer selbst nicht mächtig, Unheil stiften
> (Ne quid impotens peccet furor).

Das Unheil bleibt nicht aus. Im fünften Act vergisst Cassandra, dass es der fünfte ist, und ras't stramm und munter fort, als wär' es noch immer der vierte. Plötzlich, auf der Höhe des Paroxysmus, schnappt sie über in die Vision von Agamemnon's im Innern des Palastes eben vor sich gehender Ermordung. Die Vision trägt aber durchaus nicht, wie bei Aeschylos, den Charakter prophetischen Wahnsinns, sondern des nüchtern verständigsten Botenberichtes, der Zug für Zug den Vorgang in aller Ausführlichkeit erzählt. Hierauf stürzt Electra aus dem Hause, mit dem kleinen Orestes auf der Flucht. Wie gerufen, kommt ihr Strophius, König von Phocis und sein Sohn Pylades auf halbem Wege entgegen, nehmen den kleinen Orest in Empfang und eilen mit ihm ab. Electra kniet neben Cassandra am Altar nieder. In diesem Unsal von tragisch-dramatischer Wüstheit ein Silberblick, dessen wohlthuende Wirkung der rohe Schluss, eine gemeine Zankscene zwischen Aegisthus, Clytämnestra und Electra, wieder schmählich zerstört. Electra lässt Clytämnestra von Knechten zum letzten fernsten Winkel ihres Reichs fortschleppen:

> Dort werfet sie in einer Höhle finstre Nacht!

Cassandra wird von Trabanten vom Altare weggerissen und unter Flüchen und Verwünschungen abgeführt:

Clytämn. Stirb, Rasende!
Cassandra (im Abgehen).
Auch ihr sollt rasen einst!

Ein solches Ende einer Tragödie zeigt, dass es mit der Tragödie überhaupt am Ende ist.

Unserem Dichter schien jedoch dieser Beweis nicht zwingend genug. Er vermaass sich mit König Oedipus zu sagen: „Von Grund aus bring ich's an das Licht", die Wahrheit nämlich, dass es mit der griechischen Tragödie völlig aus ist; dass er, ein zweiter Oedipus, seinen Vater, den Sophokles, erschlagen, mit seiner Mutter, der griechischen Tragödie, in einer blutschänderischen Gräuelehe gelebt und demgemässe Kinder mit ihr gezeugt. Unser Römer wollte den unverwerflichsten Beweis dieser Wahrheit liefern und schrieb den

Oedipus. Wir haben die Kunst des grössten Meisters, des Sophokles, nicht unversehrt aus dem Ringkampfe mit Verwickelung und Entwickelung in seinem „König Oedipus" hervorgehen sehen. Welche Knotenschürzung und Lösung liess sich nun gar von einem Tragiker erwarten, dessen grösste Schwäche, nächst der völligen Baarheit an poetischer Empfindung und Idealität, gerade die Technik ist und der, was Kunstverstand und Composition betrifft, selbst neben Euripides als ein Barbar erscheint? Wie hat er die unübertreffliche, mit vollem Recht von den Kunstrichtern aller Zeiten bewunderte Exposition in Sophokles' K. Oedipus, wie hat er sie zu einem stumpfen Eingangs-Dialoge zwischen Oedipus und Jocaste umgestümpert, um nicht zu sagen, verhunzt. Mit welchem ausgesuchten Ungeschick ist er gerade auf die Sandbänke, Klippen und Scheeren mit vollen Segeln aufgefahren, durch welche der kundigste aller Piloten, der die Tiefen und Untiefen, die Strudel und Wirbel der tragischen Fabel-Intriguen, wie kein Anderer, kennt, sein Fahrzeug nicht ohne Leck hatte hindurchschmiegen können. Die Scheerenklippe vor allem: dass Oedipus nichts merkt und nichts vermuthet, trotz den handgreiflichsten in's Auge springenden Andeutungen und Fingerzeigen. Mit welcher auserlesenen Ueberraschungskunst fällt der Römer gleich in der ersten Scene, wo Creon, aus Delphi zurückgekehrt, den Orakelbescheid dem Oedipus meldet, mit der Thür hinaus, indem er den Creon schon jetzt seinem Schwager Oedipus das Hauptlicht aufstecken lässt, das in diesem, bei Sophokles, zuerst die Schreckensahnung weckt, er sey der Mörder des Lajus. Wir meinen jenes Begegniss auf

dem Dreiweg in Phocis, welchen unser Creon, auf die Frage des Königs: „Wo ist der Ort?“ demselben genau beschreibt. [1]) Oedipus, da gerade Tiresias eintritt, steckt Creon's Wink mit dem Zaunpfahl rasch ein, den Scherfürsten ganz unbefangen mit der Anfrage begrüssend: „Du gottgeweihtes Haupt, deut uns, und sag', wen trifft sein Strafgericht?“ Der Schlauerian, denkt Jeder, der Duckmäuser! Hat eben den Wink mit dem Zaunpfahl in den Geren seines Kleides geschoben, und thut, als wüsste er von nichts. Der Pfiffikus weiss recht gut, wie der Hase läuft, und foppt nur die Leute, und sprengt seinen Schwager nach Delphi; incommodirt den blinden Seherfürsten und lässt ihn mit seiner Tochter, der Wahrsagerin und Eingeweideschauerin, Manto, kommen und nöthigt ihn, auf der Bühne, coram populo zwei Ochsen zu schlachten, in deren verschlungenen Gedärmen, Lungen, Herz und Leber, Manto vor Aller Augen herumwühlen muss, um den Mörder des Lajus zu entdecken, derweil sich König Oedipus, der längst Alles weiss, heimlich die Haut volllacht und die gute Wahrsagerin Manto in den Eingeweiden des Opferstiers und der jungfräulichen Sterke kramen und wirthschaften lässt, so viel sie Lust hat. Ihre ganze Kunst, ihre ganze Splanchnologie wird an den Eingeweiden dieses Ochsen und dieser Kuh zu Schanden. Sie findet Alles in verkehrter Lage, verschoben und verdreht. Der Ochs hat das Herz nicht an der rechten Stelle, und in der jungfräulichen Färse, „der kein Stier jemals genaht“, findet sie „eine Kälberfrucht an einem Ort, wo sie es nie geschaut“:

Verworren ist die Ordnung überall,
Nichts steht an seinem Platz, verrückt ist Alles . . .

Genau so wie in unserer Oedipus-Tragödie; ihr leibhaftes Ebenbild. Tiresias schlägt die Hände über den Kopf zusammen. Ihn schaudert um so mehr, je weniger er weiss, warum? Die Anzeichen sind grauenhaft, aber was sie eigentlich bedeuten, das geht über seinen Horizont:

Der Vogel nicht, der leichten Fittiges
Durchsegelt das Gewölb der hohen Himmel,
Nicht Fibern in der Opferthiere Leib
Vermöchten mir den Namen anzudeuten.

1) v. 276 ff. ed. Bothe.

König Oedipus reibt sich vor Vergnügen die Hände, aber heimlich. Er hat es längst heraus, Dank Creon's Wink mit dem Zaunpfahl in seines Kleides Geren. Bei Sophokles sieht der blinde Seher Alles im Geiste, nur Oedipus ist stockblind bei sehenden Augen. Der Römer dreht den Spiess um. Bei ihm muss Jeder schwören, dass Oedipus der Einzige sey, der von Allem unterrichtet ist.

Um den Namen von Lajus' Mörder herauszubringen, „muss er es auf andern Wegen versuchen." Dem Lajus selber muss er zu Leibe gehen.

> Ihn selber muss ich aus der ew'gen Nacht
> Behausung rufen. Aus dem Erebus
> Muss er herauf, den Mörder anzuklagen . . .

Oedipus freut sich schon im Voraus auf die Erscheinung des Lajus, der ihm das erzählen soll, was er besser weiss. Noch mehr aber freut sich Oedipus auf die Schilderungen und Beschreibungen, die, bei Gelegenheit der Todtenbeschwörung, sich aus dem Erebus zu entwickeln und in unübersehbaren Massen und Schaaren hervorzubrechen, nicht werden umhin können. Zu seinem Verdrusse erklärt es Tiresias gegen die Hofetiquette, dass „des Reiches Oberhaupt die Schatten schaue". Oedipus überträgt nun dem Creon das Geschäft und zieht sich in den Palast zurück. Tiresias fordert den Chor auf, „Bacchus' Lobgesang anzustimmen, dieweil er des Abgrunds Pforten stürmt". Die Dithyrambe hat ihre Verdienste, und dürfte wohl gar das Beste seyn, was die römische Lyrik hervorgebracht. Nur die Todtenbeschwörung möchte, als römischer Höllenbreughel, ihr die Palme streitig machen, wenn gleich nicht zum Ruhme der Tragödie, deren dramatische Blössen zu verhüllen das ganze Schattenreich nicht dicke Finsterniss genug vorräthig hat, wie sehr auch Creon, als Augenzeuge, das Gegentheil zu beweisen, sich in seinem dem Oedipus darüber abgestatteten Berichte befleissigt.

Ein Prachtstück zur Probe:

> Der Boden thut sich plötzlich auf, es klafft
> Ein ungeheurer Schlund hinab, und ich
> Gewahr' darin die mächtigen Schattenfürsten
> Inmitten bleicher körperlicher Schemen.
> Ich sah die starren Seen, die ew'ge Nacht,

Und in den Adern stockte mir das Blut.
Erst bricht die wuthentbrannte Rotte, alle
Die Drachenbrut hervor, all' das Gezücht,
Das aus der Schlangenzähne Saat entspross . . .
Die Pest auch, die Ogyges Volk verschlingt,
Mit heisser Gier, kommt schreckhaft anzuschau'n . . .
Die blinde Wuth, das Grausen kommt an's Licht;
— — — — — — — — Der Jammer,
Der sich das Haar ausrauft; die Krankheit, die
Mit Müh' ihr mattes Haupt aufrecht erhält;
Das Alter, das sich selbst zur Last; die Angst —
Dies Alles stellt sich meinem Auge dar . . .
Wie luft'ge Nebel fliegen Geister nun
Umher, und athmen frei des Himmels heit're Luft.
So viel Laub streift der Herbst nicht ab vom Eryx[1])!
. So viel Wellen zeiget nicht
Das Meer Joniens, wenn Wind' es kräuseln;
Nicht fliegen durch den herbstlich rauhen Himmel
So vieler Kraniche Geschwader, wenn
Sie vor des eis'gen Strymons starrem Frost
Und Norderschnee zum lauen Nilus zieh'n:
Als Haufen bannt herzu der Seher Ruf . . .

Die emporschwebenden Geister werden nun namhaft gemacht. So manche Pinselstriche hat der grosse Florentiner aus diesem Geister-Nachtstück für seinen Inferno benutzt. All' die Schatten ziehen dem des Lajus voran:

Nun endlich hebet er auf öftern Ruf
Sein schambedecktes Haupt, und stellt sich weit
Weg von dem andern Trupp, und birget sich —
Der Priester bannt ihn, häuft Beschwörungsweisen,
Bis Lajus das vermummte Angesicht
Enthüllt. — Mich schaudert, nun ich's melden soll.
Da steht es blutbespritzt am Leib, graunvoll
Zu schaun, das Haar bedeckt mit scheusslichem
Moder, und spricht aus zornerglüh'ndem Mund:
O du des Cadmus unnatürlich Haus,
Das stets im Blute der Verwandten schwelgt! . . .
In Theben ist die schlimmste Missethat
Die treue Liebe einer frommen Mutter. —
O Vaterland! dich stürzt nicht Götterzorn;
Ruchlose Missethat ist dein Verderben!

1) Berg in Sicilien.

Des Austers[1]) todesschwang'res Wehen nicht,
Der Erde Dürre nicht, die brennend lechzt
Nach lang entbehrtem Regen, tödtet dich:
Der König thut's, der blutbefleckte, der
Zum Preis für wilden Mord das Scepter trägt!
Der sündhaft seines Vaters Eh'bett schändet . . .
Dich, dich, der du in blut'ger Mörderhand
Das Scepter hältst, will ich, dein Vater selbst,
Der ungerächt im Grabe liegt, verfolgen! . . .
Ausrotten will ich das blutschänd'rische
Geschlecht, dein ganzes Haus zermalmen
Durch unnatürlich grimmen Bruderkrieg. —
Ach! treibt aus euren Marken ihn hinaus,
Den König treibt in Landsverweisung fort! . . .
Mühsal, Verderben, Jammer, Pest und Tod
Sind sein Gefolge, würdig solches Herrn;
Sie ziehn mit ihm hinaus

Fürwahr keine unwürdige Studie zu Hamlet's Scene mit seines Vaters Geist auf der Terrasse. Wenn Lajus' Erscheinung nur so gut motivirt wäre, wie die des alten Hamlet! Auf das richtige Motiviren, die Zauberformel der dramatischen Composition, darauf verstand sich eben der Römer nicht, und seine ganze Schule nicht. Ueber diesen Geisterzwang gebot kein tragischer Geisterbanner so unumschränkt, so zaubermächtig — das rechte Wort, zur rechten Stunde, am rechten Ort und auf die rechte Weise gesprochen — keiner, seit Aeschylos, wie der grosse Hexenmeister aus Stratford am Avon. Besass der Römer nur einen Hauch davon, er hätte, nach diesem Berichte, nicht jenes Verdächtigungsmotiv angebracht, das Sophokles gleich anfangs zu Hülfe nimmt, um ein neues und kunstvolles Streiflicht auf die Verblendung des Oedipus zu werfen, der sich bis zur Anklage des Creon und bis zu dem Vorwurfe einer im Einverständniss mit dem Priester gegen ihn gezettelten Verschwörung hinreissen lässt. Er hätte nicht, nun erst hinterdrein, nach allen diesen Zwischenfällen, in der ersten Scene des vierten Actes, den Oedipus, wie zufällig, sich des Zusammentreffens auf dem Dreiweg erinnern lassen, worüber ihm Creon bereits am Anfange des zweiten Actes die nöthige Auskunft ertheilt hatte.

1) Südwind.

Kaum hat sich Oedipus auf den Dreiweg besonnen, fliegt ihm die Katastrophe, wie ein Steinhagel, an den Kopf und schlägt ihm blutige Löcher; kommt der Bote auch schon aus Korinth; stellt sich der bewusste Hirt ein, — Schlag auf Schlag, wie bei Sophokles. Nur läuft Oedipus bei diesem nicht mit einem solchen Tiradenschwall in den Palast, um sich die Augen auszustechen; nur dass Sophokles nicht noch zuletzt, nach dem Botenbericht, der die Selbstblendung meldet, die Jocaste mit dem Oedipus zusammenbringt, damit diese über dessen Gemahl-Sohnschaft noch nachträglich die selbstverständlichsten Lamentationen anstimme, und sich darauf mit dem ihm entrissenen Schwerte todtsteche.

Diese letzte tragoedia crepidata unseres Römers soll, dem Qu. Sept. Florens zufolge, mit der Thebais eine Trilogie gebildet haben. Nichts fehlte dem Oedipus aus der Thebais zum vollen Anspruchsrechte auf den Posten des dreiköpfigen Cerberus, falls die Stelle vacant würde, als eine solche trilogische Dreigestalt. Es müsste ihn denn als ungeeignet für die Stelle der gänzliche Mangel jenes Sinnes für Maass, Amphionische Kunst und Harmonie erscheinen lassen, den der römische Dichter am Cerberus in der Ode an Mercur [1]) preist, dessen lieblichem Lautenspiel selbst das dreiköpfige Ungethüm wedelnd lauschte:

> „Selbst des Orcus scheusslicher Hüter wich den
> Schmeichelnden Lauten,
> Ob sein Haupt schon furiengleich von hundert
> Schlangen war umzischet, und wilder Geister,
> Gift'ger Pesthauch grässlich entfloss dem dreige-
> Züngelten Rachen.

Von allen hier aufgezählten Qualitäten legte unser thebaischer Oedipus befriedigende Proben ab, bis auf den empfänglichen Sinn und das musikalische Gefühl für Antigone's liebkosende Besänftigung, süss und lieblich wie die Lautenklänge, womit ihr Urahn, Amphion, Steine und Blöcke herbeilockte, dass sie zu Thebens Mauern sich rhythmisch ordneten und fügten.

Die letzte, dem Seneca zugeschriebene Tragödie, Octavia, hat vor seinen Crepidaten die Merkwürdigkeit voraus, dass sie die einzige erhaltene tragoedia praetexta ist, eine solche nämlich, in

1) Hor. Od. III, 11. v. 17 ff.

welcher römische Personen aus der römischen Geschichte auftreten. Ein besonderes Interesse mag die Octavia auch durch das Personenverzeichniss erhalten, das unter seinen Figuren den Kaiser Nero anführt, die Buhlerin Poppaea Sabina, mit welcher sich Nero vermählt, und um derentwillen er seine tugendhafte Gemahlin Octavia, Tochter des Kaisers Claudius und der Messalina, verstösst und später ermorden liess. Ferner kommt Seneca selbst im Stücke vor. Auch erscheint Agrippina's Schatten, der Mutter Nero's, die er von seinem Flottenadmiral und Leibhenker Anicetus, hatte ermorden lassen, demselben, welcher auch das Haupt der von ihm auf der Insel Pandâtaria grausam ermordeten Octavia der Poppaea überbrachte. Doch schliesst unsere Tragödie blos mit Octavia's Verstossung. Ausserdem ist das Trauerspiel mit zwei Ammen versehen. An Rath und That kann es ihm daher nicht fehlen. Dass Seneca darin auftritt, möchte schon an sich ein Grund seyn, ihn nicht für den Dichter des Stückes zu halten; davon abgesehen, dass darin auf Ereignisse angespielt wird, Nero's Ende z. B., die sich erst nach Seneca's Tode zutrugen. Die Octavia wird denn auch, wie schon erwähnt, von fast sämmtlichen Kunstrichtern, nach Vorgang des Justus Lipsius, in eine spätere Zeit, in die des Trajan, gesetzt. Einer zweifelhaften Stelle bei Priscian zufolge [1]) soll auch C. Cilnius Maecenas, des Augustus berühmter Staatsminister und Stammvater des Mäcenenthums, eine Octavia geschrieben haben. Was für eine Octavia, ob überhaupt eine Octavia, und ob nicht bei Priscian, statt „in Octavia", „in Octavo" zu lesen, und mehr dergleichen Quisquilien, mögen die Fachgelehrten unter einander ausmachen. [2]) G. J. Vossius [3]) hat sich den Geschichtschreiber L. Ann. Florus (2. Jahrh.) zum Dichter unserer Octavia ausgesucht auf gut Glück. Eine praetexta, deren Held Nero selbst war, die Tragödie Domitius Nero [4]) von Curiatius Maternus, hat schon oben Erwähnung gefunden. Von demselben C. Maternus wird noch eine andere Trag. praetexta, sein Cato, in Tacitus' angezogener Schrift hochgepriesen. [5])

1) X, c. 8. 47. p. 902 ff. Putsch. — 2) Vgl. Neukirch, De fab. tog. Rom. p. 90 ff. — 3) G. Vossius. — 4) Tacit. de Oratt. l. c. 3, 11. — 5) Das. c. 2. 3. 9.

Unsere Tragödie leitet Octavia mit einer Klage ein, die sie in ihrem Brautgemache über ihr und ihres Hauses Missgeschick hält. Das eiserne Inventarium der römischen Tragödie, die Amme, hat sich schon eingefunden und entrollt, in einem Wechselgespräch mit ihrem Pflegekind, die Kette von Gräueln, die über die kaiserliche Familie die Nemesis verhängt. Nero's Portrait zeichnet Octavia nach dem Leben. Die schrecklichen Himmelszeichen, Meteore und Kometen habe er, der Wütherich, auf dem Gewissen:

Ha sieh'! des Wütherichs Hauch verpestet selbst
Des Himmels reine Luft; denn neue Schrecken
Verkünden die Gestirne allen Völkern,
Die der fluchwürdige Tyrann beherrscht.
So wild war Typhon nicht, der frech den Zeus
Gehöhnt . . .
Der ist ein scheusslicheres Ungethüm,
Er ist der Götter und der Menschen Feind;
Aus ihren Tempeln die Unsterblichen,
Aus ihrer Heimath treibt er Bürger fort.
Dem Bruder hat das Leben er geraubt,
In seiner Mutter Blut die Hand getaucht;
Und schauet noch das Licht des Tages? Lebt noch?
Sein Athem darf noch diese Welt verpesten?
Erhabner Göttervater, ha! warum
Wirft deine Rechte, die das Weltall lenkt,
Dein Glutgeschoss an dieses Sünders Haupt
Machtlos vorbei? . . .

Die Amme ist mit Allem einverstanden, vergisst jedoch ihr Beschwichtigungsgeschäft keineswegs und warnt und rathet und ermahnt, was nur eine Amme warnen und ermahnen kann, bis der Chor eintritt, worauf sich beide zurückziehen. Das Geschlecht des Chors bleibt zweifelhaft. Er preist die Tugenden der alten Römer, vergleicht sie mit den Schandthaten Nero's und rühmt die Sittenreinheit der Kaiserin Octavia, die er der Rhea Sylvia und Lucretia an die Seite setzt.

Mit ähnlichen Betrachtungen führt Seneca in einem Selbstgespräch den zweiten Act ein, neben den zwei Ammen, die dritte, als welche er sich auch, in der nächsten Scene mit seinem Zögling Nero, durch die dargereichte von der Milch der Philosophie strotzende Brust legitimirt, aus welcher der Philosophen-Säugling

aber nur Drachenblut schlürft, vermischt mit Blut und Eisen. Nero selbst wird gut exponirt. Er kommt, mit dem Präfecten in Gespräch begriffen, aus dem Palaste:

Nero. Vollziehe den Befehl, lass Plautus schnell
Und Sulla tödten und ihr Haupt mir bringen —

Sein erstes Wort! Der beste Dramatiker konnte seinen Nero nicht trefflicher einführen. Der Präfect entfernt sich, den Befehl zu vollziehen. Seneca schreitet vor:

Seneca. Nicht ziemt's, so rasch Verwandte zu verdammen.
Nero. Leicht mag gerecht sein, wer nichts hat zu fürchten.
Seneca. Die beste Schutzwehr gegen Furcht ist Milde.
Nero. Den Feind vertilgen ist des Herrschers Ruhm.
Seneca. Der Bürger Leben schützen ist dem Vater
Des Vaterlandes ein noch schön'rer Ruhm.
Nero. Nur Knaben mögen schwache Greise lenken.
Seneca. Des Jugendalters Feuergeist bedarf
Noch mehr wohl des erfahrnen Mannes Rath.
Nero. Doch ich bin alt genug, mir selbst zu rathen.
Seneca. Stets mög' dein Thun den Göttern wohlgefallen.
Nero. Ein Thor wär' ich, wenn ich die Götter scheute;
Ich selber kann ja Götter mir verschaffen.
Seneca. Drum scheue sie, weil du so mächtig bist . . .
Nero. Nur Memmen wissen nicht, wie viel sie dürfen.
Seneca. Was recht ist thun, nicht was man darf, bringt Ruhm.
Nero. Mit Füssen tritt der Pöbel bald den Mann,
Der schwach im Staube kriecht.
Seneca. Den Stolzen aber
Wirft in den Staub des Volks gereizter Grimm.
Nero. Den Fürsten schützt die Macht.
Seneca. Mehr noch die Treue.
Nero. Der Kaiser sey gefürchtet.
Seneca. Und geliebt.
Nero. Sie sollen vor mir zittern.
Seneca. Doch was man
Erzwinget, bringt dem Zwingherrn stets Gefahr.
Nero. Gehorchen sollen sie.
Seneca. Gebeut, was Recht ist!
Nero. Mein Wille ist Gesetz.
Seneca. Wenn ihn das Volk genehmigt.
Nero. Die blanken Schwerter werden sie schon zwingen . . .

Wackere Amme! „Wenn ihn das Volk genehmigt". Auf dieses „Wenn" steifen sich eben die Nero's mit ihren Tigellinen, Aniceten und Präfecten. Wenn das Wenn des Volkes kein Aber hätte; gute Amme! dann gäb' es keine Nero's und brauchte es keiner Seneca's weder in der Antichambre noch in der Chambre; keiner Seneca-Amme, weder im Vorsaal noch in der Kammer, mit strotzenden Rede- und Milch-Säcken; letztere von der Milch des nervus rerum strotzend. Am Wenn liegt Alles, gute, weise Amme! Sonst würde auch Nero, im Hinblick auf besagte Säcke, nicht seiner Nähr-, Lehr-, aber nicht Wehr-Amme v. 583 zu überlegen geben:

> Exprimere jus est, ferre quod nequeunt preces:

Zu deutsch:

> Auspresst man Säcke, die nicht willig spenden! —

Mit Eisenhandschuhen aus! dass die Wenn und Aber in der Kehle stecken bleiben, denn:

> Nero. Da ist die Herrschaft schlecht bestellet, wo
> Des Pöbels Wille lenkt des Fürsten Thun.
> Seneca. Doch kann das Volk vom Fürsten keinen Wunsch
> Erlangen, ist sein Unmuth wohl gerecht . . .
> Nero. Den Fürsten zwingen woll'n, ist Hochverrath.
> Seneca. Drum geb' er selber nach.
> Nero. Dass ihn besiegt
> Vom Pöbeltrotze schildere der Ruf? . . .

Nicht nachgeben — das ist die Erbweisheit der Neronen, Tigellinen und Präfecten. Zu diesem Acte fehlt der Chor, der auch, nach einer solchen, durch alle Zeiten sich fortschlingenden geheimen Cabinets-Scene von welthistorischer Bedeutung, mit seinem Wenn und Aber übel angezogen käme.

Der dritte Act lässt Agrippina's Schatten die Charontische Stiege emporsteigen mit Brautfackeln für Nero und Poppaea in beiden Händen. Sie prophezeiht Nero's baldiges Ende in einem für die kurze Frist, die sie ihm schenkt, viel zu langen Monologe, der nur, als lebensverlängerndes Mittel, dem Wütherich sein qualis artifex pereo stundet und hinhält. Ein desto rascheres Ende macht Octavia sammt Chor dem Act selber, unmittelbar nachdem der Schatten der Kaiserin-Mutter verschwunden, deren fluchwürdigstes Verbrechen war, der Welt einen solchen Sohn

geschenkt zu haben. Octavia tröstet den Chor und heisst ihn hemmen der Thränen Lauf.

Dass euer Mitleid,
Die Liebe zu mir,
Nicht reize des Herrschers
Furchtbaren Zorn . . .

Der allein gelassene Chor lässt sich aber nicht irre machen, und beweint ihr Leid und erhebt laute Klage über das stumpfe „Wenn" des Volkes, worauf sich Seneca vorhin bezogen:

Wo ist des Römer-Volks
Dereinstige Kraft?
Herrliche Helden
Hat oft sie gebeugt;
Aufrecht hielt sie
Die Rechte der Vaterstadt,
Der nimmer besiegten;
Würdigen Bürgern
Gab sie die stolzen
Machtgebäude;
Schaltete über Frieden und Krieg;
Zähmte den Uebermuth
Unbändiger Völker,
Schlug in Fesseln
Mächtige Könige — — —

Nicht alle! Und die Kaiser gar, die liess sie schalten und walten, „die dereinstige Kraft des Römervolkes", die sie vor Allen an die Kette hätte legen sollen.

Verstört durch einen Schreckenstraum in der Brautnacht, stürzt Poppaea Sabina aus ihrem Brautgemach, Amme II. hinterher. Poppaea's Amme sucht das aufgeregte Gemüth ihres Pfleglings durch eine günstige Auslegung des Traums zu beruhigen. Poppaea's frommes Herz kann aber Trost nur im Tempel bei den Göttern finden, denen sie reiche Opfer zu weihen dahineilt. Ein Bote bringt dem Chor die Schreckensnachricht von einem Volksaufruhr. Das Wenn hat Nero's Willen nicht als Gesetz genehmigt; es hat sich empört und kämpft wofür? für seine Rechte? Nicht doch: für die ehelichen Rechte seiner Kaiserin. Weiter bringt das Wenn es nicht in der kaiserlich römischen Praetexta.

Auch sein Vertreter nicht, der Chor, der in der römischen Tragödie aus jener grossen Gottesstimme, dem Volksgewissen, das der griechische Chor vorstellte, zum geheimen Cabinets-Chor verhotzelt ist, um späterhin ganz und gar zum geheimen Cabinets-Rath, dem Vertrauten der französischen Tragödie, einzuschwinden, der bekanntlich nichts ist als der Schatten an des Helden Achilles-Ferse. Im Sinne einer solchen Umwandelung nimmt denn auch unser Chor die Meldung des Boten auf, und singt kleinlaut: „Thörichtes Volk!“ „Vergeblicher Kampf“ — wogegen? „Gegen die Pfeile Cupido's!“ Gegen die Spiesse und Schwerter der Prätorianer, meint er im Stillen, traut es sich aber nicht über die Lippen zu bringen, und besingt die Allmacht von Amors Pfeilen, die allein im Stande, selbst einem Nero die Spitze zu bieten. Der Chor singt zugleich das Wiegenlied der französisch-classischen Tragödie, deren höchste Tragik in die Spitze von Amors Liebespfeil ausläuft. Die römische Praetexta ist die Ahnmutter der Palast- und Cabinetstragödie, wo die Volksstimme sich in die von Diderot's Bijoux indiscrets umsetzt.

Kaum hat der Chor mit seinem Cupido-Liedchen den vierten Act beendet, meldet schon der fünfte durch den Mund des Präfecten dem Nero die Niederschlagung des zur Vertheidigung von Octavia's ehelichem Lager entbrannten Volks-Strassenkampfes. Der Kaiser aber schnaubt wie ein wüthender Tiger nach Octavia's, seiner Halbschwester und Gattin, „verfluchtem Haupt.“

Caedem sororis poscit et dirum caput, —

wenn der Präfect seinen Kopf behalten will. Nero geht in den Palast, der Präfect nach dem Kopf. Schon schleppen die Prätorianer die Kaiserin Octavia herbei, um sie auf dem Todesschiffe der Agrippina nach der Verbannungsinsel Pandataria [1]) zu schaffen, dem Guienne für römische Kaiserinnen, mit Ausnahme der Köpfe jedoch, die von der Verbannung ausgeschlossen waren und die der Präfect der Leibwache den Kaisern zurück nach Rom brachte. Der Chor giebt der Octavia folgenden Geleitssegen auf den Weg:

Linde Lüfte,
Säuselnde Zephyre . . .

1) An der Küste von Latium, jetzt Isola Vandotina.

Tragt sie, — wir flehen,
Zum Tempel der drei-
Gestaltigen Göttin! (Hekate = Diana)
Menschlicher ist
Der Strand von Aulis
Und Tauris, das Land
Roher Barbaren,
Als unser Rom.
Dort wird der Fremdling
Der Göttin geopfert;
Rom schwelgt im
Blute der Römer!

Damit schliesst die letzte der römischen Tragödien und die einzige auf die Nachwelt gekommene Tragoedia praetexta, vom Purpursaume der römischen Toga so genannt, den auch diese praetexta im Saume ihres Schlussverses zur Schau trägt.

Ein Wort noch über die Metra des Tragikers Seneca, die Max Hoche in einer schon citirten, verdienstlichen Schrift behandelt. Hoche analysirt die Versformen in den Tragödien des Seneca nach den drei Gruppen: jambische und trochäische Verse (γένος διπλάσιον); daktylische und anapästische (γένος ἴσον); die aus beiden gemischten (die logaödischen Verse). Um ein Beispiel zu geben, wie kundig der Verfasser den metrischen Intentionen des Tragikers nachspürt, die von frühern Philologen nicht genugsam berücksichtigt worden, wollen wir Einiges aus der Schrift mittheilen. S. 10: „Ausser dem jambischen Trimeter (Senarius) finden sich nur wenige Formen jambischer Verse (akatalektische und katalektische Dimeter z. B.) Agam. v. 758—765. Medea v. 852—67. S. 11: „In der Medea v. 772—87 sind je zwei jambische Verse zu der Strophe verbunden, welche auch Horatius in den Epoden I—X angewandt hat. Hier geht die wuthentbrannte Medea in der Scene, wo sie die Götter der Unterwelt beschwört, und die verderblichen Geschenke bereitet, von Trochäen, worin die Beschwörung stattgefunden hat, zu Jamben über, in welchen sie die Wirkung der Beschwörung, dann zu der jambischen Strophe, in welcher sie die verhängnissvollen Geschenke selbst beschreibt, und das Gift, welches sie enthalten; zuletzt schliesst sie mit einem längern anapästischen Systeme dieses Canticum."

S. 13: „Sehr gern und fast immer hat Seneca im Dialog, wenn kurze und schnelle Wechselreden geführt werden, den Personenwechsel in die Cäsur verlegt, sowohl nach der Thesis des dritten, als des vierten Fusses.“ Etwas Aehnliches werden wir bei den Spaniern und Franzosen finden.

S. 17: „Schon auf den ersten Anblick der Zahlen“ (Schema S. 14—16) „zeigt sich, dass der Dichter vorzugsweise gern die dreisilbigen Füsse angewandt hat.“ . . . „Ein Vers, welcher sechs Jamben enthielte, findet sich bei Seneca nicht, vielmehr sind an den ungleichen Stellen die Spondeen häufiger als die Jamben. S. 18: „Am häufigsten sind die Verse so gebaut, dass an den ungeraden Stellen der Spondeus, an den geraden der Jambus steht.“ (Der Vorschrift gemäss: Spondaeos stabiles in jura paterna recepit Commodus et patiens, non ut de sede secunda Cederet aut quarta socialiter[1]) . . . „Nahm (der Jambus) spondeische, festauftretende Füss' er in's Erbreich, Gütig verträglichen Sinns; nur nicht vom zweiten und vierten Platze zu weichen bereit, aus Gefälligkeit.“) S. 20: „An den ungleichen Stellen (des Trimeter oder Senarius) hat Seneca alle drei Füsse, den Tribrachys, Daktylus und Anapäst zugelassen.“

In Betreff der chorischen Versmaasse bemerkt Hoche (S. 36): „Der bei weitem grössere Theil der Chorlieder in den Tragödien Seneca's besteht aus Anapästen, nur sehr vereinzelt finden sich Daktylen, öfter logaödische Verse, namentlich Asklepiadeen, Glykoneen und der Sapphicus minor . . . Gemischte Chorlieder finden sich nur in zwei Stücken, dem Oedipus und Agamemnon.“ S. 38: „Die einzigen Formen (daktylischer Versmaasse), welche Seneca angewandt hat, sind der Tetrameter und der Hexameter, der erstere akatalektisch, der letztere katalektisch.“ S. 44: „Aus dieser Uebersicht (Schema S. 44) ergiebt sich zugleich, wie bei weitem überwiegend der Gebrauch beider Freiheiten (Hiatus und Syllaba anceps am Schluss und in der Mitte der Periode) in der Octavia ist, verglichen mit ihrem Vorkommen in den andern Stücken, wenn auch freilich in der Octavia, deren Chorlieder

1) Hor. A. P. v. 256 ff.

einzig und allein aus Anapästen bestehen, die Zahl der anapästischen Dimeter grösser ist, als in den übrigen Tragödien.“

Aus diesen Verschiedenheiten der Versformen glaubt Hoche in Bezug auf die Octavia folgern zu können, dass selbe spätern Ursprungs. S. 1: „Denn nicht nur dass die Kritik eine sichere Handhabe an der festen Norm des Versbaus findet, dass früher gebilligte Lesarten oder gemachte Conjecturen sich nun als unhaltbar nach den Gesetzen der Metrik ergeben, nein, auch über Aechtheit oder Unächtheit, über das Alter und die Reihenfolge der einzelnen Stücke erhalten wir oft schon durch die bei der Zusammensetzung der Verse befolgten Gesetze bestimmten Aufschluss, wie denn die gewöhnlich auch dem Seneca zugeschriebene Octavia sich schon durch die Form der Verse als später und von einem andern Verfasser geschrieben herausstellt.“

Auf eine solche, mit Hülfe dieses metrischen Kriteriums, die Aechtheit oder Unächtheit und die Reihenfolge der Seneca'schen Tragödien ermittelnde Untersuchung hatte die Schrift Hoffnungen in uns angeregt, die leider unerfüllt geblieben. In Beziehung auf dieses, wie uns scheint wichtigste Resultat seiner immerhin verdienstvollen und dankenswerthen Abhandlung vertröstet uns Herr Hoche, nachdem er noch des gründlichsten und ausführlichsten die dritte metrische Gruppe: die logaödischen Verse und die Chorlieder, erörtert, am Schlusse seiner Schrift auf eine spätere Mittheilung. S. 87: „Trotz der äussern Verworrenheit ergiebt sich also doch, dass Seneca nicht ohne Gefühl für die Gesetze der Metrik bei der Bildung der Chorlieder zu Werke ging, in den frühern Stücken strenger, in den spätern lässiger, ganz wie im Bau des Trimeter. Ja das strophische Gesetz ist einmal in der Medea streng durchgeführt; im ersten Chorliede des Oedipus ist die Gesetzmässigkeit der Bildung nicht zu verkennen, und nur in den drei übrigen Chorliedern scheinen die Spuren einer von dem Dichter befolgten Regel sich nicht zu zeigen. Ob nun solche auch in diesen Versgruppen aufzufinden sey und auf welche Weise, darüber wage ich bis jetzt noch nicht zu entscheiden, behalte mir vielmehr diese Frage, so wie die Ergebnisse der mitgetheilten metrischen Resultate für die Kritik der Tragödien und für die Bestimmung des Dichters der einzelnen Stücke sowie ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge für eine spätere Mittheilung vor.“

Bis jetzt sind, für uns wenigstens, dieser Vorbehalt und diese spätere Mittheilung calendae graecae und der Messias der Juden geblieben. Im Hinblick auf den letztern, geben wir daher auch die Hoffnung nicht auf, dass die vorbehaltene Frage keine offene bleiben, und dass der späteren Mittheilung ein Tag der Erfüllung erscheinen wird.

Die römische Komödie.

Wie bei der Tragödie unterscheidet man bei der Komödie der Römer zwei Hauptformen: Comoedia palliata, wo Fabel Personen und Costüm von der griechischen Komödie entlehnt sind; Comoedia togata, welche römische Sitten darstellte und worin Römer im römischen Bürgerkleide auftraten. Der Comoedia palliata entspricht, für die Tragödie, die crepidata, der Comoedia togata die Trag. praetexta. Die Com. togata zerfiel wieder in die eigentliche togata: das feinere römische Lustspiel, worin die Hauptfiguren Personen aus den gebildeten Ständen der Römer vorstellten. Eine Unterart der togata bildete die Com. tabernaria, die Leben und Sitten der niedern Stände schilderte, sich um die Angelegenheiten und Familienereignisse der sogen. „kleinen Leute", Handwerker u. dgl. bewegte, und in deren Häuslichkeit (tabernae) spielte. [1]) In der tabernaria, bemerkt der Grammatiker Diomedes [2]), wurden Leute niedrigen Standes in ihren vier Pfählen eingeführt. Die Komödien hiessen Tabernarien, weil die Wohnungen solcher Leute früher mit Schindeln gedeckt waren (quae quod olim tabulis tegerentur, communiter tabernaria vocabantur). Aehnlich erklärt Isidor [3]) die Benennung: Tabernae olim vocabantur aediculae plebeiorum parvae et simplices, in vicis asseribus et tabulis clausae.

Eine Mittelgattung zwischen der Com. tog. und tabern. erfand C. Melissus, Freigelassener des Maecenas und Oberaufseher der Bibliothek in der Halle der Octavia (porticus Octaviae). Melissus

1) J. H. Neukirch, de fabula togata Rom. Lips. 1833. p. 38 f. — 2) III, p. 487. Putsch Rhab. Maur., de arte grammat. Opp. T. 1 p. 47 ed. Colon. — 3) Origg. XV, 2.

nannte seine mittlere Komödie Com. trabeata, von der trabea, einer eigenen Art toga, dem Festgewande der Consuln, Augurn, insbesondere des Ritterstandes (equites), das die Ritter bei feierlichen Aufzügen trugen; z. B. bei der solennen, jährlich am 15. Juli abgehaltenen Procession, wo die gesammte Ritterschaft zu Pferde nach dem Capitolium hinaufzog; oder bei Gelegenheit jener alle fünf Jahre veranstalteten Musterschau, wobei die Ritterschaft vor dem Censor vorüberritt (transvectio).[1]) Da sich keine Spur von einer solchen trabeata erhalten, hatten die Ausleger ein weites Feld zu den verschiedensten, einander widersprechenden Vermuthungen. Cuperus, in seinem Commentar zu Sueton's de illustr. Gramm. XXI. hält die trabeatae für Tragödien, trotzdem Sueton an derselben Stelle den C. Melissus als Dichter von Possen und Mimen erwähnt (libellos ineptiarum, qui nunc Jocorum inscribuntur, componere instituit, quibus et mimos diversi operis postea addidit. Fecit et novum genus togatarum, inscripsitque trabeatas. Ger. Jos. Vossius will in der Trabeata ein den Prätextaten, den römischen Tragödien, verwandtes Drama erkennen. Uns scheint Neukirch das Richtige zu treffen, der die Trabeata den Komödien beizählt mit Berufung auf Ovid's Dystichon[2]):

Musaque, Turrani, tragicis innixa cothurnis,
Et tua cum socco Musa, Melisse, levis.

„Turran's Muse sowohl, hinschreitend auf tragischem Hochschuh,
Als auch die deine, Meliss', leicht auf dem Soccus bewegt.

Die Trabeata wäre demnach eine Ritter-Komödie, eine Komödie des Mitelstandes, welche, wie der Ritterstand die Mitte hält zwischen dem Patriciat und Gemeinvolke, eine Zwischenstellung einnähme, zwischen der Senatoren-Komödie (Com. togata), die unserem feinen Lustspiel entspricht, und der tabernaria, dem Plebejer- oder niedrigen Lustspiel. Von diesen drei Formen hat man wieder die Atellana zu unterscheiden, mit den stehenden oskischen Masken, die wir schon kennen; und die Mimen und die Planipedaria, die Flachfüssige, ohne Soccus gespielte Volksposse, auf die wir zurückkommen werden.

1) Suet. Oct. 33. Dion. Halic. Antiquitat. Rom. VI, 13. Tacit. Ann. III, 2. — 2) Ep. ex Pont. IV, 16. 30.

Der griechisch-römischen, von Plautus und Terenz vertretenen Komödie (Com. palliata) schliesst sich die Rhintonica an, von welcher schon gesprochen worden, nach Rhinton aus Tarent so benannt, dem Erfinder der Hilarotragödie oder Tragikomödie, einer Travestie, worin Götter und mythische Könige in Gemeinschaft mit Dienern, Sklaven u. dgl. vorkamen. Plautus' Amphitruo, wie uns bereits bekannt, ist eine Nachbildung von Rhinton's gleichnamiger Komödie. Aehnliche Rhintonische Komödien haben auch die zwei vornehmsten römischen Atellanendichter, L. Pomponius und Novius geschrieben.[1] Uebrigens ist diese travestirende Komödie weit älter als Rhinton, und lässt sich bis auf Epicharmos zurückführen.

Dies wären nun die 7 Arten von Komödien, welche der Archäolog Jo. Laur. Lydus (6. Jahrh. n. Chr.) aufzählt[2]: *Ἡ κωμῳδία τέμνεται εἰς ἑπτὰ, εἰς παλλιάταν, τογάταν, ἀτελλάνην, ταβερναρίαν, Ῥινθωνικὴν, πλανιπεδαρίαν καὶ μιμικήν.*

Die Eintheilung der Komödien nach ihrer innern Beschaffenheit, wiefern nämlich die Charakterzeichnung oder die Verwickelung der Intrigue überwiegt: in ruhig verlaufende Charakterstücke (Statariae), in Intriguenstücke (motoriae) und eine dritte aus beiden gemischte Abart (mixtae) — diese Unterscheidung ist eine allgemeine für die Komödie aller Zeiten und Völker, und die insofern auch der römischen Komödie zukommt.

Als Aufführungszeit der scenischen Vorstellungen giebt Donatus[3]) folgende römische Festspiele an: 1) die Megalenses, die Megalensischen Spiele. Sie fielen in den April und waren zur Feier des 549 d. St. in Rom eingeführten Cultus der grossen Idäischen Mutter eingesetzt worden (Mater Magna Idaea, Cybele). Bühnenspiele kamen aber zu den Megalensischen Festspielen erst zehn Jahre nach deren Einführung, 559, hinzu.[4]

2) L. Funebres, Leichenfestspiele. An solchen wurden zwar auch Bühnenstücke aufgeführt, wie z. B. die Adelphi und die Hecyra des Terenz; weil die Funebres aber nur zufällig ver-

1) Munck a. a. O. p. 85 ff. — 2) de Magistratt. reip. Rom. I, 40. — 3) de Com. p. LVIII ff. West. — 4) Ritschl, Parergon Plautin. et Terentian. I. Dissert. IV. p. 294.

anlasste, keine regelmässigen Festspiele waren, streicht sie Ritschl aus der Liste des Donat.

3) Ludi plebei, im November gefeiert, zur Erinnerung an den ersten Auszug der Plebs auf den heiligen Berg.

4) L. Apollinares, die in den Juni fielen.

Von Donat abweichend, bestimmt Grysar[1]), als regelmässige scenische Feste: Die Ludi plebei, Megalenses, Romani (magni auch maximi genannt; im September gefeiert) und Florales (April); sämmtliche Feste, nach Grysar, der Oberaufsicht und Anordnung der curulischen Aedilen überwiesen. Den genannten zählt Grysar die ludi Apollin. bei, als regelmässige, dem städtischen Prätor obliegende Festspiele, an welchen Theaterstücke aufgeführt wurden. Ritschl[2]) beschränkt Grysar's Angaben dahin, dass für die curulischen Aedilen als Festspielordner und Veranstalter mit Sicherheit nur die Ludi Megal. und die L. Romani (magni und maximi) übrig blieben. Die andern, insbesondere die L. plebei, fielen den plebeischen Aedilen, die Apollinares dem praetor urbanus zu, wie Spanheim bewiesen.[3]) Auch die Floralia, deren Veranstaltung anfangs den plebeischen Aedilen zustand, und die sie erst später mit den curulischen Aedilen theilten, will Ritschl[4]) aus der Zahl der regelmässigen Festzeiten für scenische Spiele ausgesondert, überhaupt für die erste Hälfte des 6. Jahr. d. St. die L. plebei und Romani als die beiden einzigen regelmässigen Theaterfeste angesehen wissen.[5])

Die Dauer der Feste stieg mit der Zeit von drei auf vier bis fünf Tage, welche Verlängerung bei Livius durch instaurare bezeichnet wird.[6]) Für die römischen Spiele (L. Romani magni et max.) ist seit 387 d. St. eine viertägige Dauer anzunehmen. Im Jahre 539 d. St. wurden an diesem Feste zum erstenmale viertägige scenische Spiele von den curulischen Aedilen veranstaltet.[7]) Die erste Aufführung des L. Andronicus fand um 513 statt. Ausser seinen Aufführungen fällt auch der grösste Theil

1) Ueb. d. Zustand der röm. Bühne im Zeitalter d. Cicero. Allgemeine Schulzeit. 1832. S. 342 ff. — 2) a. a. O. p. 289. — 3) De praest. et usu numismat. antiquor. p. 121 ff. 140 ff. Lond. u. Amst. 1706—17. fol. — 4) Schubert, de Aedil. p. 185 f. — 5) a. a. O. p. 279. — 6) Das. Excurs. III. p. 313. Liv. XXIV, 43.

der Naevianischen und ein kleiner Theil der Plautinischen Productionen vor 539.

Aussergewöhnliche Gelegenheitsfeste, an welchen auch Bühnenspiele stattfanden, waren, nächst den Funebres, die L. Votivi.[1] Ein solches Spielfest war z. B. jenes für die Gesundheit des erkrankten Augustus angelobte, welches durch Mimenspiele gefeiert wurde, worin die Mimentänzerinnen Lucceia und Galeria Copiola wieder auftraten. Ferner die Ludi Honorarii, von höhern Beamten zu Ehren ihres Amtsaustrittes veranstaltet.[2] Eine ähnliche Veranlassung hatten die Spectacula privata.[3] Zu den ausserordentlichen Theaterspielen gehörten auch die von triumphirenden Feldherren gegebenen Ludi Scenici, dergleichen der Praetor Anicius z. B. nach Unterwerfung Illyriens (586 d. St.) gab; Mummius nach Korinths Zerstörung.[4]

Die didaskalischen Schriften der ältern römischen Chronologie theilen das Schicksal der griechischen Didaskalien: sie sind sämmtlich aus unserem Horizont verschwunden, und nur aus Anführungen der spätern Grammatiker bekannt. Varro's de Poetis, nach dem Vorbilde von Aristoteles' Didaskalien verfasst, erwähnt Cicero.[5] Desselben Varro Schriften de Scenicis originibus und de actionibus Scenicis findet man bei Censorinus, Sosipater, Priscianus und Servius angeführt. Auf Attius' Bücher Didascalicon berufen sich Gellius, Nonius, Priscianus, Charisius. Gellius nennt[6] des Volcatius Sedigitus Werk de Poetis. Von Sueton existirte eine dramaturgische Schrift de Poetis und eine de ludis et spectaculis.[7] Der Lexikograph Photius[8] bezieht sich auf eine Geschichte des Drama's von Rufius Ephesius. Aus Boulenger[9] und Thes. antiqq. des Gronov.[10] lässt sich die Liste dieser verlorenen dramaturgischen Schriften noch vermehren. Man ist daher nur auf zerstreute und unzulängliche didaskalische Notizen über die Aufführungszeit und Weise der Stücke, namentlich der Lustspiele von Plautus und Terenz, beschränkt. Hierüber spricht Ritschl ausführlich N. IV der Parerga „Die Plautinischen Didaskalien." Die

1) Plin. VII, 49. — 2) Cic. divin. VII, 1. — 3) Suet. Nero 21. — 4) Athen. XIV, 615 A. Tacit. Ann. XIV, 21. — 5) Brut. 15. Acad. I, 3. — 6) XV, 24. — 7) Isid. Origg. VIII, 7. Suid. v. Τράγκυλλος. Diom. III. p. 489. — 8) Cod. CLXI. — 9) de theatro I, c. 5. — 10) T. IX. p. 183 ff.

Reihefolge im Verzeichniss der Didaskalien giebt Ritschl, für Plautinische und Terenzianische Stücke, S. 267 an: 1) Dichter und Titel des lateinischen Stücks. 2) Dichter und Titel des griechischen Originals. 3) Festspiel der Aufführung. 4) Die Geber und Besorger des Festspiels. 5) Hauptschauspieler und zugleich Director der Truppe. 6) Componist (Modulator des Gesangstückes). 7) Musik-Gattung (bei Donatus z. B. für die Hecyra: modulatus est eam Flaccus Claudius tibiis paribus u. s. w.). 8) Nummer des Stückes in der Reihe der Werke. 9) Consuln des Jahrs. Unter diesen Punkten scheint uns Nr. 5. der anziehendste für den Leser. Wir theilen aus Ritschl [1]) und aus Grysar [2]) das Erforderliche mit.

Zugleich Hauptschauspieler (actores primarum) und Directoren der Truppe (duces gregis) waren beispielsweise Ambivius Turpio und Attilius Praenestinus. Der Schauspielunternehmer hatte eine Abschätzung des vom Dichter dem Aedil angebotenen Stückes zu machen, dabei aber auch zugleich eine Gewährleistung für das Bühnenstück zu übernehmen. Den auf den Vorschlag des Theaterunternehmers gezahlten Preis hatte dieser dem Käufer zu erstatten, wenn das Stück durchfiel. Der Director war also zugleich der eigentliche Unternehmer, der ausserdem für seine Leistungen und die seiner Truppe (grex) mit dem Festgeber (Aedil) Contract abschloss. [3]) In Gegenwart des Aedilen wurde, nach dem durch diesen geschehenen Kauf des Stückes, die Probevorstellung gehalten. [4]) Dem Dichter war also sein Honorar jedenfalls gesichert. Den Betrag der Kaufsumme musste der Dux gregis (Schauspieldirector), der für den Erfolg des Stückes aufzukommen hatte, als Bürgschaftssumme (Caution) beim Aedil niederlegen. Ein Stück, das nicht zu Ende gespielt werden konnte und das der Dichter zurückzog, konnte dieser von andern Festgebern (Aedilen), bei wiederholter Anbietung, sich noch einmal bezahlen lassen. Dies war z. B. bei der ersten Aufführung der Hecyra der Fall. Gelegentlich der zweiten Aufführung dieses Stücks erinnert der Prolog [5]): Nun ist diess Lustspiel neu durch-

1) Excurs. VI. p. 327 ff. — 2) a. a. O. S. 330 ff. — 3) Prol. Heaut. 48. Prol. II. Hecyr. 41. — 4) Prol. Eunuch. v. 20 ff. — 5) Prol. I. Hecyr. v. 5 ff.

aus, und der es schrieb verweigerte die Wiederaufführung, um es abermals verkaufen zu können (Nunc haec plane est pro nova: et is qui scripsit hanc, ob eam rem noluit iterum referre, ut iterum posset vendere). Als merkwürdiges Beispiel einer abermaligen Honorarzahlung an den Dichter wird von Donat die, bei Wiederholung des Eunuchus, dem Dichter (Terenz) dafür bezahlte aussergewöhnliche Summe von 8000 Sestertien (etwa 200 Thaler) angeführt. Dieses Lustspiel hatte einen so grossen Erfolg gehabt, dass es zum zweitenmal verkauft und als eine neue Komödie gespielt wurde (acta est tanto successu ac plausu atque suffragio, ut rursus esset vendita et ageretur iterum pro nova). Diesen Fall betrachtet Ritschl als Ausnahme und meint, dass in der Regel die Stücke, nach einer ersten erfolgreichen Aufführung, dem Unternehmer als Eigenthum verblieben, welcher dann aber auch den Schaden misslungener Aufführungen zu tragen hatte. Für gewöhnlich war also der Dichter mit der einmaligen vom Unternehmer an ihn bezahlten Summe ein für allemal abgefunden. In dem zweiten Prolog zur Hecyra spricht Ambivius Turpio nicht als Schauspieler von sich und seiner Wirksamkeit, sondern offenbar als Schauspieldirector: „Er ist es, der durchgefallene neue Stücke (novas exactas, von exigere, auszischen der Stücke) doch noch zu Ehren gebracht. Er war es, der namentlich die mit Ungunst aufgenommenen Komödien des Caecilius (Caecilî novas), ohne sich abschrecken zu lassen, immer wieder von neuem auf die Bühne brachte, damit nicht der Dichter aus Verdruss sich ganz zurückzöge und dem Theater verloren ginge, und er sey es, der es endlich auch durchgesetzt, jenen (Caecilius) zu einem Liebling des Volkes zu machen (poetam restitui in locum), und er auch, der jetzt die Hecyra wieder dem Publicum vorführe. Letztere Komödie hatte jedoch abermals Unglück, und wiederum aus Anlass äusserer Störung.[1]) Nur der erste Act konnte zu Ende gespielt werden. Damit verlor sie den Anspruch, bei einer dritten Wiederaufführung für eine nova zu gelten. In dem zweiten Prolog (v. 29) hiess es noch: vetere in nova coepi uti consuetudine. Aber von Hecyra III sagt der Prolog ganz einfach: Hecyram ad vos refero.[2])

1) Prol. II, 30 ff. — 2) Prol. 21.

Ueber den Director und Schauspieler Ambivius giebt Ritschl folgendes der Beherzigung jetziger Theaterdirectoren empfehlenswerthes Urtheil ab [1]): „Vom Ambivius bezeugt aber diess einen grossartigen Sinn, dass er, statt Stücke zu wiederholen, deren Glück schon gemacht war, eine Ehre darein setzte, guter Dichter nicht anerkannte Werke zur Anerkennung zu bringen.“

Das Canticum, jenes zur Flöte vorgetragene und vom Schauspieler durch Tanzgeberde ausgedrückte Gesangstück, wovon oben schon gehandelt worden, ist, mit Rücksicht auf die Komödie, durch die Zeugnisse der alten Grammatiker gegen den Zweifel und Widerspruch sicher gestellt, welche neuere Kritiker gegen das Canticum in der Tragödie geltend machten. Allein selbst in Seneca's Tragödien treten die Cantica deutlich hervor. Im Thyestes z. B. V, 2. Hippolyt. I, 1. Medea IV, 2. Octavia I, 1. u. Sc. 3. u. a. m. Diese Cantica können sogar einen Beweis mehr dafür abgeben, dass auch die Tragödien des Seneca für die Darstellung gedichtet waren. Nach Grysar [2]) wären die Cantica in der Tragödie noch häufiger angewendet worden, als in der Komödie. Er beruft sich auf die pressi et flebiles modi der Cantica, bei Cicero [3]), und carmina modis lugubra [4]); Bezeichnungen, die nur vom Canticum einer Tragödie gelten können. An einer andern Stelle [5]) weist Cicero recht deutlich auf ein in der Tragödie Antiopa des Pacuvius gesungenes Canticum hin. Wenn Grysar hierbei von Seneca's Tragödien absieht, so geschieht diess, weil auch er diesen Tragödien den Darstellungszweck abspricht. Stellt doch Grysar, unbeirrt durch Seneca's Chöre, die Behauptung auf: die römische Tragödie kenne eben so wenig einen Chor wie die römische Komödie. Das Gegentheil hat Lange in seinen, zehn Jahre vor Grysar's Abhandlung erschienenen Vindiciae dargethan. [6])

Das Canticum in der Komödie war immer ein Solostück, und trat eine zweite Person hinzu, so blieb dieselbe für den das Canticum tanzenden Schauspieler verborgen und stumm; oder konnte doch nur ihr Selbstgespräch „für sich“, als ein a parte, halten. [7])

1) p. 336. — 2) a. a. O. 319. — 3) Tuscul. I, 35. — 4) Das. III, 19. — 5) Acad. VII, 2. — 6) p. 22. Not. 31. Vgl. A. B. Wolff, de canticis Rom. Fab. 1825. p. 12. u. 17. — 7) Diom. de poem. gener. III. p. 489. Putsch.

Die Cantica hatten ihren besondern Componisten, der die Melodien (modi) dazu setzte, und dessen Namen der Titel des Stückes neben denen des Dichters und Schauspielers trug.[1]) Die Melodie wechselte mehrmals in demselben Canticum, was durch die Anfangsbuchstaben M. M. C. (mutantur modi cantici) über dem Scenen-Titel angedeutet war, oder durch Zahlen I, II, III. in dem Gesangstexte selbst, an der Stelle, wo der Melodienwechsel eintrat, bezeichnet stand.[2]) Schwieriger zu erklären ist die Initialbezeichnung D. M. (diverbium mutatur), als Bemerkung, dass an gewissen Stellen auch im diverbium, im gesprochenen Dialoge, eine solche Veränderung anzubringen sey. Wahrscheinlich sollte die Anweisung D. M. einen Wechsel im Tempo der Recitation bedeuten, das der Schauspieler, je nach dem Pathos der betreffenden Stelle, in seinem Redevortrag zu ändern hatte.[3]) Denn auch der Komödien-Dialog, die gesprochene Recitation, unterschied sich von der Gesprächsweise in der gewöhnlichen Unterhaltung, von unserem Lustspiel-Dialoge folglich, durch eine erhöhete scenische Färbung und einen eigenthümlichen Tonfall. „Die komischen Schauspieler", bemerkt Quinctilian[4]), „sprechen keineswegs nur so hin, wie wir etwa ein Gespräch zu führen pflegen (ut nos vulgo loquimur), was einem kunstgemässen Vortrage widersprechen und dem Dargestellten den Charakter der Nachahmung rauben würde (quo vitio periret imitatio): die Komödienspieler erheben vielmehr selbst diese gewöhnliche Sprechweise in einen höhern Ton, und verleihen ihr einen gewissen scenischen Schmuck" (decore quodam scenico exornant). Den Unterschied der Recitation in der Tragödie und der Komödie drückt Apulejus[5]) so aus: Comoedus sermocinatur, Tragoedus vociferatur: „Der Komiker conversirt, der Tragiker declamirt." Es versteht sich von selbst, dass auch die im jambischen Senar vorgetragenen Soliloquien dem diverbium (der gesprochenen Recitation) und nicht dem Canticum beizuzählen sind.

Den in der Melodie (modi) der Cantica eintretenden Wechsel,

1) Donat. de trag. et com. p. III. G. Voss. Poet. c. 4. Du Bos, Refl. crit. etc. III. p. 135 ff. — 2) Herm. de Cant. in Roman. fabul. scenico p. VII. — 3) Wolff a. a. O. p. 7. — 4) Inst. Or. XI, 3, 73. — 5) Florid. III.

sowohl in Bezug auf Modulationen, Zeitmaasse und Tacte, als Höhe und Tiefe des Tons, regelte die Flöte (tibia), wovon Donatus in den Anmerkungen zum Terenz häufig spricht. Er nennt drei Arten von Flöten, die beim Vortrag der Bühnenspiele in Gebrauch waren: Tibia dextra oder Phrygia; Tib. sinistra, auch Tyria oder Serrana genannt; und das Flötenspiel, wo beide, die rechte und linke Flöte zumal wirkten. Man hat sich diese Flöten gepaart zu denken, wie die Abbildungen bei Bartholinus z. B.[1]) zeigen. Dextra hiess die Flöte, die mit der rechten Hand auf der rechten Seite des Mundes; sinistra die mit der linken Hand und auf der linken Mundseite gespielt wurde.[2]) Die dextra hatte drei oder mehr; die sinistra wenigstens vier Löcher.[3]) Die dextra war eine männliche Pfeife mit tiefem Tone, wozu die sinistra, die weibliche, den Discant gab.[4]) Männliche und weibliche Flöten unterschied schon Herodot[5]): *αὐλοὶ ἀνδρήϊοι* und *γυναικήϊοι*. Die dem Mundstück nähern und grössern Löcher gaben den höhern Ton, die entferntern und kleinern den tiefern Ton an.[6]) Beim Monodion (Solo) blies nur eine, beim Synodion (Ensemble) bliesen beide Pfeifen zugleich.[7]) Mit gleichen Flöten (Paribus tibiis) blasen, hiess mit zwei rechten oder zwei linken blasen, solchen nämlich, deren Löcherzahl gleich war. Imparibus tibiis: mit einer rechten und einer linken, deren Löcherzahl ungleich war.[8]) Die Pfeifen waren von gleicher Länge (aequales). Die Tyrrhener hatten auch Flötenpaare von ungleicher Länge (inaequales). Der Flötenspieler (tibicen) hatte beim Blasen unter dem rechten Fuss ein balgartiges Instrument, genannt Scabillum, *ὑποπόδιον διπλοῦν*, womit er den Tact schlug.[9]) Auch wurde wahrscheinlich damit Ende und Anfang des Actes angezeigt: Scabilla concrepant, aulaeum tollitur.[10]) „Der Tact-Schämel erschallt, der Vorhang geht in die Höhe" (das Stück ist zu Ende). Zweifelhaft bleibt es, ob dieses Instrument (scabillum, Fuss-Guckguck, Tact-Schämel), wie Baumgarten-Crus. zu Sueton[11]) be-

1) De tibiis veter. et ear. usu Rom. 1677 II, 10. Böttig. Annal. III. S. 192. — 2) Fest. s. v. — 3) Fest. v. impares. — 4) Apul. Flor. n. 3. p. 588. — 5) I, 47. — 6) Macrob. Somn. Scip. II, 4. p. 134. — 7) Diom. III, 489. — 8) Hardouin zu Plin. XVI, 36. 66. — 9) Schol. Aeschin. in Timarch. c. 52. — 10) Cic. ad Coel. 27. — 11) Calig. 54.

merkt, auch von dem Einhelfer, monitor (ὑποβολεύς) benutzt wurde, welcher hinter der Scene dem Gedächtniss der Schauspieler durch Angabe der Rhythmen und Versmaasse zu Hülfe kam.[1]) Eben so ungewiss ist, ob der Tibicen mit der Flöte dem Schauspieler im diverbium Ton und Tempo angab. Grysar hält den Tactschläger für eine vom Flötenspieler verschiedene Person. Ihm zufolge hat der Tactangeber, mit einem Fussdruck auf's Scabillum, dem Flötenspieler den Tact bezeichnet.[2]) Ueber Recitation nach Notenzeichen bei Griechen und Römern spricht ausführlich du Bos.[3])

Dieselbe Sorgfalt und kunstreiche Behandlung, welche die Schauspieler dem mündlichen Vortrage (pronunciatio) widmeten, bewiesen sie in Ausbildung der Geberdensprache (gestus). Hauptbelege dafür geben Quinct.[4]), Cicero[5]), Gellius.[6]) Das Geberdenspiel in der Komödie nennt Quinct. rasch bewegt (celer, citatus); besonders lebhaft und beredt nennt er die Hand- und Finger-Gesticulationen, manus tremula, arguta etc.[7]) S. 88 vergleicht Quinct. die tragische mit der oratorischen Gesticulation, in Bezug auf Würde und Gemessenheit. Den Anstand der Bewegungen hebt Cicero am Schauspieler besonders hervor: Histrio quod deceat, quaerit.[8])

Der Masken in der Komödie hatte sich, laut Donat[9]), zuerst bedient Cincius Faliscus (statt Cincius et Faliscus)[10]); in der Tragödie Minutius Prothonius (statt Minuc. et Proth.). Diomedes, wie schon angegeben, nennt den Roscius Gallus als ersten Spieler mit der Maske. Du Bos schreibt Rosius Gallus, und scheint diesen für einen von dem berühmten Roscius verschiedenen Komödienspieler zu halten.[11]) Früher haben sich die Komödien- und Tragödienspieler einer Kopfbedeckung (galerus) bedient, die durch Farbe und Form Alter und Geschlecht kenntlich machte[12]): Antea galeris, non personis utebantur. In der Einleitung zu den Adelphi des Terenz führt Donat u. a. den Ambivius u. L.

1) Plut. polit. praec. p. 497 ed. Bos. — 2) Vgl. Pauly, Real-Encyklop. etc. VI, 2. S. 1775 ff. — 3) Refl. crit. etc. III. Sect. 6—10. — 4) XI, 3, 66—72. — 5) de Orat. 59. — 6) I, 5. — 7) XI, 92. u. 123. — 8) Orat. 22. — 9) de Com. et trag. p. IX. — 10) Wolff p. 23. — 11) A. a. O. p. 183. — 12) Diom. a. a. O.

Turpio als Hauptspieler an und bemerkt, dass sie mit ihren Truppen schon damals maskirt spielten (jam tum personati agebant) 595 d. St., mithin etwa 20 Jahre vor Roscius' Geburt, die um 625 d. St. fällt. Zu Cicero's Zeiten mochten die Schauspieler in der Komödie und Tragödie abwechselnd mit und ohne Maske aufgetreten seyn. Wie hätte er sonst von dem leidenschaftlichen Gesichtsausdrucke des grössten tragischen Schauspielers der Römer, des Aesopus, sprechen können? [1]) (In Aesopo tantus ardor vultuum). Und dann wieder [2]) „Als mir aus der Maske die Augen des Schauspielers entgegenleuchteten“ (Quum ex persona mihi ardere oculi histrionis viderentur). Vielleicht lässt sich jene von Scaliger missverstandene schon oben berührte Stelle des Festus [3]) quod caeteris histrionibus pati necesse est, dass nämlich die Komödien- und Tragödienspieler, auf Verlangen des Publicums, die Maske ablegen mussten, auf dieses abwechselnde Spielen mit und ohne Maske beziehen, was bei den Atellanenspielern eben nicht der Fall war, welche, vermöge ihres Masken-Vorrechtes, stets mit der Gesichtslarve spielten.

Farbe und Form des Costüms in der Komödie war, dem Donat zufolge, nach Alter und Stand verschieden. Greise trugen sich weiss. Die Tracht der Jünglinge war bunt. Sklaven hatten ein kurzes, knappes Mäntelchen. Parasiten erschienen in einem um den Leib gewickelten Mantel (intortis palliis). Vornehme zeichnete die Purpurfarbe aus. Braunroth war die Farbe der Armen; die Chlamys der Soldaten dunkelroth; der Anzug der Mädchenhändler (leno) mehrfarbig. Die Buhldirnen gingen schwarz.

Die Comoedia palliata, worunter, erwähntermaassen, die in's Römische umgebildete neue Komödie des Menander, Philemon, Diphilos u. s. w. verstanden wird, ist für uns einzig und allein durch Plautus und Terentius vertreten; denn von Caecilius Statius, dem grössten Dichter der Com. palliata, der Ansicht römischer Kunstrichter zufolge, sind nur Bruchstücke vorhanden.

Marcus Accius Plautus.

Ueber sein Leben können wir uns kurz fassen, da selbst die Gelehrten darüber blutwenig wissen und, was man weiss,

1) ad. div. I, 37. — 2) de Orat. II, 46. — 3) p. 139.

Lessing bereits in seiner allbekannten „Abhandlung von dem Leben und den Werken des Marcus Accius Plautus 1750“[1]) mitgetheilt hat. Nicht einen Zug, nicht die kleinste Notiz vermochte, ein halbes Jahrh. nach Lessing, unser gelehrter Prof. Georg Gustav Samuel Köpke seinem „Leben des Plautus“[2]) hinzuzufügen. Man müsste denn die tröstliche Versicherung (S. XIII.) für einen solchen Beitrag ansehen wollen: „Hätte der treufleissige Epitomator (Aulus Gellius) gewusst, dass seine Nachrichten über die Lebensverhältnisse des Plautus[3]) die einzigen seyn würden, welche auf uns kommen sollten, so würde er uns unstreitig mehr gemeldet haben.“ Oder man müsste den gelehrten Stossseufzer (S. XV) für voll nehmen: „Wie sehr ist es zu bedauern, dass die drei Stücke, welche er (Plautus) des Nachts in der Mühle gedichtet hat, nicht auf uns gekommen sind!“ Und die von Gelehrsamkeit strotzenden, das ganze Plautus-Material beherrschenden und erschöpfenden Untersuchungen Ritschl's haben sie, hundert Jahre nach Lessing's Abhandlung, eine einzige Nachricht mehr über Plautus' Lebensverhältnisse ans Licht fördern können? Nicht nur das Leben, selbst der ohnehin schon schwankende Name des Plautus schwebt in der grössten Gefahr zu nichte geforscht zu werden. Eine der gründlichsten Abhandlungen, die über vierzig lateinisch geschriebene Seiten beträgt: De Plauti Poeta nominibus, zerklittert die Namen des Lustspieldichters so faserklein, dass dieser schliesslich seinem Schöpfer, dem gelehrten Verfasser des Parergon, danken kann, wenn er von dem Namen Marcus Accius Plautus Asinius, oder M. Attius oder gar Maccius Plautus, den M. Attius Plautus mit heiler Haut davonträgt. Von einem Codex wird der Vorname M. Accius zum Maccus verunstaltet, was an die Groteskfigur der Atellanen erinnern könnte; vom Grammatiker Festus der Zuname Plautus zum Plotus, Plattfuss, breitgetreten, nach der umbrischen Mundart, welche Plotus, Breitfuss (πλατύς), für Plautus ausspricht, weil sich die Umbrier durch platte Füsse unterschieden, dergleichen natürlich auch unser zu Sarsina in Umbrien geborener Lustspiel-

1) Bd. III. S. 1—27. Lachm. — 2) Vor der Uebers. von neun Plautin. Lustspielen. — 3) III, c. 3.

dichter mit auf die Welt gebracht hatte, so dass er gleichsam schon durch die Geburt zum Atellanischen Planipes (Flachfuss) gezeichnet worden. Das böseste Lotterspöttlein aber hing dem Namen des Plautus der gelehrte Meursius an, der den in drei Handschriften gefundenen Beinamen zu M. A. Plautus: Asinius, zum Asinus machte, weil das angeblich der Spitzname aller derer gewesen, welche, wie Plautus eine Zeit lang, als Müllerknechte Handmühlen drehten und daher Asini, Mülleresel, hiessen. Lessing bemerkt dabei: „Dass ihn (Plautus) gewiss niemand, als der niedrigste Pöbel, oder seine ärgsten Feinde, damit werden belegt haben.“ Wann aber Plautus zu Sarsina in Umbrien geboren worden, von Plautus' Geburtsjahr, wusste Meursius nichts zu melden; weiss auch Ritschl nichts Näheres, trotz der 32 Seiten, die er De aetate Plauti, mit Ausbeutung aller möglichen Quellen und Codices, vollgeschrieben. Auch über Plautus' Todesjahr würden wir völlig im Dunkeln geblieben seyn ohne die Stelle in Cicero's Brutus (c. 15), laut welcher Plautus 570 d. St., folglich 184 vor Christ. gestorben sey. Der heil. Hieronymus giebt, im Chronikon des Euseb., als das Todesjahr des Plautus 145 Olymp. (196 vor Chr.) an. Von den Eltern des Plautus weiss man gerade so viel wie von seinem Geburtsjahr. Er soll von Sklaven abstammen, und selbst Sklave gewesen seyn. Mit seinen Komödien hatte er, wie Gellius berichtet, so viel erworben, dass er einen Handel anfangen konnte.[1]) Er verlor wieder Alles und musste sich aus Noth zu einem Bäcker vermiethen: „Die Kunst geht nach Brod“, und dreht zu diesem Zweck Handmühlen. Während seines Aufenthaltes in der Mühle dichtete er drei Lustspiele. Den Saturio, den Addictus und noch eine andere Komödie, auf die sich Gellius nicht besinnen kann. Aber auch von den ersten beiden sind blos die Namen übrig geblieben, bis auf einen Vers aus dem Addictus, den ein Ausleger von Virgil's Georg. anführt, und verschiedene Stellen aus dem Saturio, die Festus aufbewahrt hat. Plautus durfte sich, trotz Handmühle, des Umgangs mit Naevius und Ennius rühmen. An den Umstand, dass er Zeitgenosse von Cato d. Aelt. war, knüpft Lessing die Bemerkung: „Rom hatte

1) Amphitr. prol. v. 72.

also damals zu einer Zeit zwei der grössten Geister, die aber, ihrer Gemüthsbeschaffenheit nach, einander sehr ungleich waren. Wer war ernsthafter als Cato? Wer war scherzhafter als Plautus?"

Bei den Plattfüssen, womit Festus, bei dem Asinus, womit Meursius den grössten komischen Dichter der Römer bedachte, lassen es die andern Ausleger nicht bewenden. Diesen zu Folge sollte, wie Lessing sich ausdrückt, den Plautus „die Natur recht dazu ausgekünstelt haben, seine ernsthaften Mitbürger zum Lachen zu bringen." „Ein schwärzliches Gesicht, rothes Haar, ein hervorragender Bauch, ein grosser Kopf, ein Paar scharfe Augen, — diese Stücke stelle man auf ein Paar übermässig grosse Beine mit dicken Waden, so möchten wir ungefähr das Bild unseres Komödienschreibers haben", fügt Lessing hinzu. Das Bild nämlich, wie es Plautus selbst von seinem Pseudolus [1]) zeichnet, unter dessen Gestalt der Dichter, in den Augen seiner Ausleger, sich nur selbst konnte geschildert haben. Auf welches Merkmal hin? Auf Grund des magnis pedibus, das unter dem Kennzeichen in jener Stelle vorkommt. „Grosse Füsse — ruft Lessing — „Aber Plautus soll ja nicht grosse, sondern platte Füsse gehabt haben. Die Herren Kunstrichter sind überhaupt sehr scharfsichtig", und mochte dabei im Stillen, gelegentlich der platten Füsse, auch an platte Köpfe denken.

Die hundertdreissig Komödien, die zu Gellius' Zeiten unter Plautus' Namen gingen, hatte schon der alte römische Antiquar und Grammatiker Varro auf ein und zwanzig herabgesetzt, und die übrigen einem andern römischen Komödiendichter mit Namen Plautius in Rechnung gestellt. Die 21 von Varro als ächt Plautinische bezeichneten und erhaltenen Komödien heissen daher auch Varronianae fabulae. Von diesen handelt Ritschl's Dissert. III.: „Die Fabulae Varronianae des Plautus", auf 170 Seiten auf die wir nur verweisen können. Theilen wir dafür Einiges von den Ansichten mit, welche alte und neue Kunstrichter über Plautus, als komischen Dichter, zum Besten gaben. Das älteste Zeugniss ist das von Varro selbst [2]): In den Argumenten (Fabeldurchführung) gebührt, nach Varro, dem Caecilius die Palme, in

1) IV, 7. v. 120f. — 2) Bei Non. v. Poscere.

der Sitten- und Charakterschilderung und im Dialoge (in sermonibus) dem Plautus. Cicero bemerkt[1]: „Es giebt eine doppelte Art zu scherzen, die eine eines freien Mannes unwürdig, muthwillig, lasterhaft, schmutzig; die andere gesittet, fein, geistreich, witzig, von welcher letztern Art nicht nur unser Plautus und die alte Komödie der Attiker, sondern auch die Bücher der Sokratischen Philosophen angefüllt sind." Dagegen sticht das Urtheil des Horaz merklich ab[2]:

At proavi nostri Plautinos et numeros et
Laudavere sales, nimium patienter utrumque,
Ne dicam stulte mirati . . .

Unsere Väter jedoch, sie priesen die Rhythmen des Plautus,
Priesen sein Salz auch; beides zu duldsam, um nicht zu sagen,
Thöricht bewundernd . . .

Einen andern Ausspruch des Varro: „Die Musen würden Plautinisches Latein sprechen, wenn sie Römisch reden wollten," führt Quinctil. an[3]; meint aber trotzdem, dass es mit der römischen Komödie am meisten hinke: In comoedia maxime claudicamus. Die erste Stelle, was Latinität und geschmackvollen Ausdruck betrifft, weist Gellius[4]) dem Plautus an: Plautus homo linguae atque elegantiae in verbis latinae princeps. Als Beweis allgemeiner Bewunderung führt Macrob.[5]) den Umstand an, dass nach Plautus' Tode alle an Witz und Komik reichen Komödien, deren Verfasser unbekannt waren, dem Plautus zugeschrieben wurden. Der h. Hieronymus ergötzte sich an Plautus, „wenn er in vielen Nachtwachen aus Reue über seine begangenen Sünden herzliche und bussfertige Thränen vergossen hatte".[6]) Sid. Apollinaris rühmt am Plautus vor Allem den Genius, das Genie[7]) und die Anmuth des Plautinischen Scherzes:[8])

Grajos Sales lepore transit.

Bei Gellius[9]) entwirft Volcatius Sedigitus nachstehende Rangfolge der zehn vorzüglichsten römischen Komödiendichter:

1) de Off. I, 29. — 2) Ad Pis. v. 270ff. — 3) X, 1. — 4) VII, 18. — 5) Sat. II, 1. — 6) de cast. Virgin. ad Eustach. 47. — 7) Paneg. ad Anthem. Aug. p. 29. — 8) Carm. XXIII. — 9) XV, 24.

Caecilio palmam Statio do Comico . . .
Plautus secundus facile exsuperat.
Dein Naevius, qui servet, pretio in tertio est.
Si erit quod quarto detur, dabitur Licinio.
Post insequi Licinium facio Atilium.
In sexto consequetur hos Terentius.
Turpilius septimum, Trabea octavum obtinet.
Nono loco esse facile facio Luscium.
Decimum addo antiquitatis causa Ennium.

Die Palme reich' ich dem Caecilius Statius.
Als Zweiter ragt wohl Plautus hoch hervor.
Der dritte Preis gebührt dem Naevius.
Den vierten geb' ich dem Licinius.
Dann folgt nach meinem Sinn Atilius.
Terentius nimmt die sechste Stelle ein.
Die siebente Turpil, die achte Trabea.
Als neunter schliesse Luscius sich an.
Als Zehnten nenn' ich Alters halber Ennius.

Aehnlich mustert Horatius [1]) die vier berühmtesten Komiker:

Ganz dem Menandros schätzen sie gleich des Afranius Lustspiel,
Plautus eile zum Ziel der Entwicklung, wie Epicharmus,
Wie Caecilius würdig, so sei Terentius kunstreich.

Dicitur Afrani toga convenisse Menandro,
Plautus ad exemplar Siculi properare Epicharmi,
Vincere Caecilius gravitate, Terentius arte.

Vor allen andern Urtheilen neuerer Kunstrichter über Plautus würden wir unzweifelhaft eines von Lessing obenan zu stellen haben, wäre leider nicht auch diese Abhandlung ein Entwurf geblieben, welcher, ausser der Lebensskizze des Plautus, nur eine Erörterung über die Gefangenen (Captivi) enthält. Unter den schätzenswerthen Vorbemerkungen, von Prof. Köpke, zu seiner vorzüglichen Uebersetzung, scheint uns N. II.: „Dichterischer Charakter des Plautus", eben nicht das Erlesenste und Gehaltvollste. Hier schwingt sich das ästhetische Urtheil auf den Flügeln allgemeiner Lobpreisung bis zu der Wolkenhöhe empor, wo die Gedanken den Wolken in's Handwerk

1) Ep. II, 1. v. 57ff.

greifen, und bestimmte Gestalten anzunehmen scheinen, in denen gleichwohl Hamlet und Polonius bald ein Kameel, bald ein Wiesel, bald wieder einen Walfisch erkennen würden, aber einen ohne Propheten im Leibe. S. XVII, z. B.:

„Es ist nicht blos der tiefe psychologische Blick, welcher ihn (Plautus) als Menschenkenner und poetischen Darsteller menschlicher Charaktere auszeichnet; nicht blos die Kraft des Geistes, durch welche es ihm gelang die zahllosen Formen des bürgerlichen Lebens in sich aufzunehmen und lebendig wiederzugeben; sondern es ist gewiss noch etwas Eigenes, was ihn als dramatischen Dichter unterscheidet. Es ist die eigenthümliche Neigung seines Genius, den Dingen und Charakteren und Situationen des Lebens, auch den trübsten und schmerzlichsten, überall die komische Seite abzugewinnen, und wie Shakspeare, in welchem die Natur seine komische Kraft wiederholt zu haben scheint, mit einem gewissen humoristischen Stoicismus und mit einer kecken Ueberlegenheit selbst der Leiden der menschlichen Natur und der bürgerlichen Verhältnisse zu spotten." Heisst das nicht, seinen Plautus im eigentlichsten Sinne bis zu den Wolken erheben? Schade nur, dass bei dieser Gelegenheit jeder bestimmte Zug zu Plautus' „dichterischem Charakter" in Dunst zerfliesst. Dafür lassen sich aber an diesen Perioden Studien zu Howard's sämmtlichen Wolkenbildungen machen: Stratus, Cumulus, Cirrus, wir sehen sie schweben; vor allen jene hehre Wolkenform, „Nimbus" genannt:

„Die Rede geht herab, denn sie beschreibt;
Der Geist will aufwärts, wo er ewig bleibt."

Suchen wir nach festeren Anhaltspunkten für die Charakteristik der Plautinischen Komödie, ohne desshalb ins Weite zu schweifen, denn das Gute liegt so nah. Wir finden es frisch in dem, so viel uns bekannt, neuesten Urtheile, das nicht minder durch die Autorität, der es entstammt, als durch eigenen Gehalt sich empfiehlt. Der berühmte Verfasser der Römischen Geschichte zeichnet die Eigenthümlichkeiten und Verschiedenheiten der beiden römischen Komödiendichter mit wenigen kräftigen Federstrichen [1]:

1) Th. Mommsen R. G. II. B. 4. c. 13. S. 412ff.

„Plautus schürzt und löst den Knoten leichtfertig und lose; Terenz trägt überall, nicht selten auf Kosten der Spannung, der Wahrscheinlichkeit Rechnung. Plautus malt seine Charaktere mit breitem Pinsel . . . Terenz behandelt die psychologische Entwicklung mit einer sorgfältigen Miniaturmalerei. In den Motiven, wie in der Sprache steht Plautus in der Kneipe, Terenz im guten bürgerlichen Haushalt. Bei Plautus herrscht Opposition in der Kneipe gegen das Haus. Die Terenzischen Komödien ruhen auf einer sittlichen Auffassung der Frauennatur und namentlich des ehelichen Lebens . . . Bei Plautus prellen und foppen die Söhne die Väter. Terenz hat pädagogische Zwecke. Im „Selbstpeiniger“ wird der verlorene Sohn durch väterliche Weisheit gebessert. In den „Brüdern“ geht die Pointe darauf hinaus, zwischen der allzuliberalen Onkel- und der allzurigorösen Vatererziehung die rechte Mitte zu finden. Plautus liebt den raschen, lärmigen Dialog, die lebhafteste Mimik der Schauspieler. Terenz beschränkt sich auf ruhiges Gespräch und gab seinen Schauspielern Masken. Plautus' Sprache fliesst über von burlesken Wortwitzen . . . Terenz' Sprache ist elegant; er hat feine Pointen, zierliche, epigrammatische Wendungen“ . . .

Die Betrachtung der einzelnen Komödien wird uns die fein abgewogene Parallele würdigen lassen. In einige Verlegenheit bringt uns die „Kneipen-Sprache“ des Plautus, die mit Varro's und Cicero's Bewunderung der Plautinischen Sprache sich so gar nicht reimen will. Werfen wir inzwischen einen Blick auf die metrische Beschaffenheit dieser Sprache, und lernen wir aus den Winken, die der kundige Uebersetzer darüber ertheilt, wenigstens die feine Kunst und das tiefe Verständniss des Handwerks schätzen, womit der plebeische Plautus seinen Dialog einigermaassen zu veredeln strebte.

Zunächst wird man wohl unsern Volksdichter als den Schöpfer des komischen Senar betrachten dürfen, des jambischen sechsfüssigen Verses der Komödie. Derselbe unterscheidet sich von dem griechischen Trimeter dadurch, dass dieser nach Dipodieen, d. h. je zwei Füssen zu drei Paaren, oder drei doppelten Versfüssen gemessen wird, während der jambische Senar der Römer nach einzelnen Versfüssen, Monopodieen, zählt, deren sechs zu

einem solchen Verse gehören; daher der Vers auch **Senar** heisst. Vom tragischen Senar unterscheidet sich der komische Sechsfuss des Plautus durch häufigere Einmischung anderer Versfüsse, namentlich von Tribrachen (◡ ◡ ◡) und Anapästen (◡ ◡ –), und auch darin, dass der jambische Senar bei Plautus und Terenz sowohl in geraden als ungeraden Füssen, also auch an der zweiten und vierten Stelle, für welche die Regel den Jambus vorschreibt [1], statt desselben, auch Spondeen und Tribrachen anwendet, den einzigen sechsten Fuss ausgenommen, der nur den Jambus oder Pyrrhichius (◡ ◡) gestattet. Diese grössere Mannigfaltigkeit und Freiheit der Versform liegt in dem raschern Gang des Komödiendialogs begründet. Plautus bediente sich dieser Freiheit um so lieber, da ihm, wie Köpke bemerkt, „besonders daran lag, die Umgangssprache der edleren römischen Familien auf die Bühne zu bringen.“ Die Bemerkung setzt uns in flagranten Widerspruch mit der Sprache der Kneipen und Bauerschenken; doch scheint sie uns keine Stimme aus den Wolken, wie die Schilderung des Charakters der Plautinischen Komödie.

Der Einschnitt (Cäsur) ist meist regelrecht nach der ersten Sylbe des dritten Fusses, oder auch nach der ersten Hälfte des vierten Fusses. Doch findet man auch sogenannte Alexandriner, wo sich der Senar in zwei gleiche Hälften theilt, z. B. im Trinummus (v. 55):

Vivit | victu | raque est |. Bene her | cle nun | cias.

Des Senars bedienten sich Plautus und Terenz besonders in den Prologen der Stücke, und in den ersten Scenen der Exposition, wo der Inhalt zwischen zwei Sprechenden ruhig entwickelt wird. Der Senar tritt in der Regel wieder ein, wo der Dialog ruhig wird. Auch achtfüssige jambische Verse, Octonare finden sich

[1]) Spondaeos stabiles in jura paterna recepit
Commodus et patiens, non ut de sede secunda
Cederet aut quarta, socialiter.

Nahm spondeische, festauftretende Füss' er (der Jambus) auf in's Erbreich
Gütig verträglichen Sinns, nur nicht vom zweiten und vierten
Platze zu gehn gar sehr aus Gefälligkeit . . .

Hor. A. P. v. 256 ff.

bei Plautus: volle (acatalectici) z. B. in den „Kriegsgefangenen“ (III. 3. v. 1 ff.):

Nunc il | lud est | quom me | fuis | se nimi | o ma | velim . . .
„Jetzt ist | der Au | genblick, | wo lie | ber todt | ich als | am Le | ben wär“ . . .

Um eine Sylbe verkürzte Octonare (catalectici), wie in dem „Hausgespenst“ (Mostellaria) I. 3. v. 1—90:

Jam pri | dem e ca | stor fri | gida | non la | vi magis | luben | ter . . .
„Seit lan | ge, wahr | lich, hab' | ich auch | so gern | nicht kalt | geba | det“ . . .

Selbst hyperkatalektische, mit einer Sylbe überschlagende Senare braucht Plautus (Cistellaria I. v. 23 f):

Sua | rum nos | opum | volunt | esse in | digen | tes . . .
„Stets sol | len wir | nur ih | res Schutz | es seyn | bedürf | tig“ . . .

Von den trochäischen Sylbenmaassen finden sich achtfüssige (Octonarii) am gewöhnlichsten: volle, in leidenschaftlichen Scenen benutzt, in denen sich Furcht und Freude, Angst und Verwirrung, Hoffnung und Verzweiflung aussprechen. Es giebt aber trochäische Octonare, in denen man nur Spondeen, Tribrachen und Daktylen findet. Tribrachen und Daktylen sind besonders wegen ihrer lebhaften Bewegung für den vollen Octonar beliebt:

Opta | ti ci | ves, popu | lares | inco | lae, acco | lae, adve | nae omnes.

Verkürzte Octonare (catalectici) werden fast eben so häufig von Plautus gebraucht wie die Senare. Sie fangen gewöhnlich schon im zweiten Aufzuge an und gehen oft bis an's Ende des Stücks. Ihr Gesetz ist, in zwei Hälften zu zerfallen, deren erstere aus vier Trochäen besteht, und die zweite kleinere aus dreien und der überschlagenden Sylbe. In den geraden Füssen (2. 3. 6. Stelle) sind Spondeen und Tribrachen zur Abwechselung beliebt:

Quanta | pernis | pestis | veniet! | Quanta | labes | lari | do!
Quanta | laniis | lassi | tudo! | Quanta | porci | nari | is!
„Ha, wie | sollen die | Schinken | schwinden! | Wie soll | schmecken | mir der | Speck!
Ha, wie | sollen die | Schlächter | schwitzen! | Wie der | Schweine | käufer | Schaar!“

Bacchien (⏑ – –) finden sich häufig in Plautinischen Stücken, gewöhnlich vierfüssig (tetrametri). Statt des Bacchius nicht selten der Molossus (– – –):

– – – ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ – –
Nam multum | loquaces | merito omnes | habemur
„Mit Recht glaubt | man allsammt | die Weibsleu | te schwatzhaft."

Auch das Bakcheische Sylbenmaass scheint am meisten für leidenschaftliche Stimmungen gebraucht zu seyn. Köpke bemerkt dabei (XXXIII.): „Eben daher gehen dergleichen Stellen selten über zehn Verse hinaus, in denen sich alsdann eine bestimmte Empfindung des Unwillens oder der Lust monologisch ausspricht, und welche alsdann enden, wann ein neu hinzu Kommender den Ausbruch der Empfindung hemmt, oder wenn die Gedankenreihe geschlossen ist."

Als gewöhnlichen Begleiter Bakcheischer Verse treten in Plautus' Stücken auch kretische Verse meist vierfüssig auf. Ihr Gang oder Schema ist: – ⏑ – | – ⏑ – | – ⏑ – | – ⏑ –

Nam doli | non doli | sunt nisi a | stu colas.
„Kein Betrug | ist Betrug | wenn du nicht | schlau ihn pflegst."

„Sieht man", belehrt uns Prof. Köpke, „die Stellen, in denen er (der kretische Vers) vorherrscht, in ihrem ganzen Zusammenhange, so, scheint es, hat ihn Plautus besonders bei Einwürfen gebraucht, welche entweder von einem Andern entgegnet werden, oder welche der Sprechende sich selbst macht, indem sie als Zweifel oder Bedenklichkeiten sich mitten in der Reflexion aufdrängen." Neben einer so feinfühligen Spiegelung der Affectwechsel in den metrischen Tönen und Uebergängen muss selbst der Rhythmus im metrischen Wandelspiel der Spanischen Mantel- und Degen-Komödie, der einzigen, nebst Molière's Amphitryon etwa, die in diesem Punkte eine Aehnlichkeit mit der Kunst der Plautinischen darbieten möchte, zu kurz fallen. Kein Wunder, dass bei solchem Reichthum der feinsten metrischen Schattirungen Monitor und Scabillum die Hände und Füsse voll zu thun hatten. Ein desto grösseres Wunder aber, dass der feinsinnige Horaz kein Ohr für diese Rhythmik und keine Zunge für das Salz dieser Komödie hatte. Dass der geschmackvolle Kunstrichter und Lehrer der Beredsamkeit, Quinctilianus, die Comoedia

palliata auf den Trimeter beschränken und ihr alle übrigen Sylbenmaasse untersagen wollte, wofür ihm aber auch Bentley [1]) den Kopf gehörig zurecht setzte. Das grösste Wunder jedoch bleibt die Sprache des Plautus, die „noch in der Kneipe“ bis über die Ohren stecken soll. Will denn kein Bentley erscheinen, der sie an den Ohren packte und wieder herauszöge?

Selbst den feierlichen Oden-Versfuss, den Choriambus (– ◡ ◡ –), den Horaz dem Erfinder desselben, dem Asklepiades, entlehnte, setzt Plautus in Bewegung und versteht ihn zur Bezeichnung gewisser Gemüthsbewegungen auf's wirksamste zu benutzen. Wie der durchgebläute Congrio (Aulul. III. 1) in trochäischen vollen Octonarien sein Prügellied klagt; so schilt Plautus' Menächmus seine Frau in vierfüssigen Choriamben, von so correcter Beschaffenheit, wie sie regelrechter selbst Horaz dem Asklepiades nicht abborgen konnte.

In dieser Fülle von Versformen will Carl Hermann Weise auch noch den S a t u r n i s c h e n oder a l t i t a l i s c h e n V e r s in allen denkbaren Variationen entdeckt haben. [2]) Es ist derselbe Vers, vor dem wir den Horaz, der ihn als horridus beschreibt, sich haben segnen und schütteln sehen vor Abscheu. Den Charakter des Saturnischen Verses giebt Niebuhr dahin an [3]), dass derselbe aus einer feststehenden Zahl dreisylbiger Füsse bestehe. „Meistentheils sind es v i e r, seyen es nun Bacchien oder Kretiker, abwechselnd mit Spondeen. Bisweilen herrschen die Kretiker, bisweilen die Bacchien vor; rein gehalten haben sie eine sehr schöne Bewegung, gewöhnlich aber sind sie sehr untermischt, so dass es schwer ist sie zu erkennen.“

Das Grundschema nach Weise ist: ◡ –́ ◡ – –́ – | –́ ◡ – ◡ –́ – |. Es ist trochäisch; der vorgesetzte Auftact macht die erste Hälfte aber jambisch. Nicht weniger als 70 „vollkommen saturnische Verse“ vermisst sich Weise im Plautus aufzuzeigen, und belegt auch seine Fünde mit hinlänglichen Beispielen, Proben, Noten, Zahlen und allen denkbaren Füssen. [4]) Niebuhr bemerkt noch über den Saturnius: „Er ist vielgestaltig und ganz unabhängig

1) Schediasma de metris Terentian. — 2) Der Saturn. Vers im Plaut. Quedl. u. Leipz. 1839. — 3) Vortr. üb. Röm. Gesch. S. 91. — 4) a. a. O. S. 28.

von griechischer Metrik" . . . „Das griechische Metrum ist auf Musik und Zeitmaass gebaut, bei den Römern wurde wirklich gezählt" (numerus), „die Sylben wenig oder gar nicht gemessen; eine bestimmte Anzahl Tacte musste gegeben werden" . . . „Plautus und Terenz brauchten in ihren jambischen und trochäischen Versen auch nur den Tact, nicht das Zeitmaass".

S. 52 erreicht Weise's Abhandlung ihren Höhepunkt. „Wir gehen nun", ruft er begeistert, „zu der Stelle in der Aulularia (III. 2. 1—32) über, die man bisher als sotadisch betrachtete, die aber, meiner festen Ueberzeugung nach, als eine der meisterhaftesten Compositionen im saturnischen Versmaasse und als eine der gewaltigsten und effectreichsten Passagen in der gesammten dramatischen Poesie überhaupt anerkannt werden muss". Wie fern es mit dem Saturnischen Funde seine volle Richtigkeit hat, mögen die Metriker prüfen. Was uns betrifft, so gehen auch wir nun zu „den gewaltigsten und effectreichsten Passagen" der Plautinischen Komödie selbst über, jedoch mit der vom Raummaasse gebotenen Beschränkung, von den 21 Komödien, nächst den Belegstellen, nur die Inhaltsanzeige zu geben.

Der Goldtopf (Aulularia). Von Aulula (diminut. von Olla, Topf) so benannt: „Topfkomödie". Goldtopf heisst sie, weil es sich darin um einen Topf voll Goldstücke handelt, den der alte Geizhals, Euclio, von Vater und Grossvater geerbt, die den geheimen Hausschatz dem Schutze des Hausgottes (Lar) anvertraut, und desshalb den Goldtopf an des Gottes Altar, dem Hausherde, vergraben hatten. Zweckmässig spricht denn auch der Lar den Prolog. Dort am Hausherde findet der alte Geizhals den Schatz und in ihm eine Hölle von Kümmernissen, Aengsten, peinigendem Misstrauen und ewiger Unruhe: der Topf möchte entdeckt und gestohlen werden. In diesem Elend der verdienten Strafe des hässlichsten Lasters eines Haus- und Familienvaters liegt die Moral der Komödie; — in der witzigen Behandlung des Contrastes von Besitz der Mittel zu einer sorgenlosen Häuslichkeit, und den gerade durch diesen Besitz sich selbst bereiteten lächerlichen Besorgnissen, Aengsten und Qualen liegt die Komik des Charakters, seines Affectes und der daraus entspringenden Situationen. Eine immer etwas herbe Komik freilich, da aus einer moralisch so widrigen Hässlichkeit, wie solcher Geiz doch ist, selbst

der grösste Meister nicht jene volle reine Heiterkeit zu entwickeln vermag, welche das Lustspiel im Zwecke seiner komischen Katharsis bedingt. Der Geizhals mit seinen Nöthen bildet nur den Aufzug im Gewebe der dramatischen Fabel. Einschlag und Kette liefert eine Familienepisode, die zu dem lächerlich garstigen Charakter des Geizigen ein Skandal fügt. Seine einzige Tochter, Phaedria, hatte sich nämlich, während der Vater seinen heimlichen Schatz in Sicherheit zu bringen sich abgeängstigt, bei einem nächtlichen Feste der Ceres den ihrigen rauben lassen; den edelsten aller Brautschätze: die Unschuld. Vater und Tochter ringen beide heimlich in Schmerzen und Nöthen: Er mit dem Goldtopf; sie mit einer bevorstehenden Grossvaterbescheerung. Das Komische des Contrastes wird uns wiederum durch das Anstössige einer von Seiten des Verführers, Lyconides, und noch dazu im trunkenen Zustande verübten Entehrung verleidet. Zu gleicher Zeit hält ein alter Junggeselle, Megadorus, des Geizigen Nachbar, um die Hand der Phaedria an, von deren Zustand niemand weiss, als die Haussklavin, Staphyla, und der abwesende Liebhaber Lyconides, Sohn von Megador's Schwester, Eunomia. Euclio ist froh, die Tochter ohne Mitgift an Mann zu bringen, und doppelt froh, nachdem er sich überzeugt, dass Nachbar Megador nichts von seinem Goldtopf wittert. Der Hochzeitschmaus wird zur Stelle beschickt; aber, wehe, in der Küche des Euclio, von gedungenen Köchen, Dieben von Profession; auf dem Kochherde, wo der Topf aller Töpfe, der Goldtopf unter der Erde schwitzt; ein offenes Geheimniss für Nasen von Köchen, die ex professo den Braten riechen. Schnell fort mit dem Topf! Schnell in den Tempel der Göttin „Treue“ (Fides) die, als Schirmerin der Treue, anvertraute Goldtöpfe in ihre heilige Obhut nehmen muss! Zitternd sieht er sich im Tempel der Treue von einem Sklaven belauscht. Im Nu ist der Alte verschwunden, und vergräbt den Topf in einem abgelegenen Hain des Gottes Sylvan in der Vorstadt. Aber Lar, Fides und Sylvan haben sich mit dem Galgenstrick, dem Sklaven, gegen den Goldtopf verschworen. Schon hockt der verwünschte Sklave, der Strobilus, auf einem der dunkelsten Bäume dieses dem Gotte Sylvan geweihten Haines; sieht, vom Geizhals unbemerkt, ihn den Topf vergraben und bemächtigt sich des Schatzes, sobald jener sich entfernt. Strobilus

ist des Lyconides Sklave, der inzwischen sich eingestellt, in der redlichen Absicht, seine Verirrung wieder gut zu machen und sich mit Phaedria zu vermählen. Sein Sklave Strobilus möchte am liebsten den Fund behalten, um sich mit einem Theil des Geldes die Freiheit von seinem Herrn zu erkaufen. Das angebotene Lösegeld entdeckt dem Lyconides, welcher bereits, in der Gipfel-Scene der Komödie, vom Geizhals selbst den Raub des Topfes erfahren, den Finder desselben in seinem Sklaven. Er verspricht dem Diener die Freiheit, erhält von diesem den Goldtopf, den er nun seinem baldigen Schwiegervater, dem inzwischen Grossvater gewordenen Euclio, zustellt. Leider ist diess nur aus dem verstümmelten Schluss des Stückes zu errathen, das mitten in den Drohungen abbricht, womit Lyconides seinen Diener zur Herausgabe des Raubes zwingt. Diese Scene hat Joh. Meursius nach seinem Codex ergänzt. Den fehlenden Schluss zur Komödie dichtete ein italienischer Scholastiker, Professor zu Bologna unter Kaiser Friedrich III. hinzu, Namens Codrus Urceus. Der Name erinnert an den horazischen Vers in der Ars P. (20)

Amphora coepit
Institui, rotante rota cur urceus exit?

Fingst einen Krug zu
Drehen doch an, warum kommt denn auf einmal ein Krüglein zum Vorschein?

Der von diesem Urceus angefügte Schluss besteht aus etwa 150 Versen, worin die Angabe des alten Akrostichon-Argumentes dialogisch ausgeführt wird, das vom alten Grammatiker Priscianus herrührt und mit dem Verse schliesst: ab eo donatus auro, uxore et filio: „Lyconides erhält vom Schwiegervater Schatz und Frau und Sohn zumal.“

Die Komödie, deren griechisches Vorbild unbekannt geblieben, spielt in Athen. Colorit, Sitten, Charaktere, Styl und Komik sind jedoch, wie in allen Komödien des Plautus, durchaus römisch. Diese Umschmelzung in's Römische ist ein Hauptverdienst des Plautus und unterscheidet ihn wesentlich von dem gräcisirenden Terentius der seine Comoedia palliata dem Geschmacke der damaligen vornehmen, mit griechischer Bildung prunkenden Römer gemäss, buchstäblich nahm, und sie in Ton und Behandlung nicht attisch genug ausglätten konnte.

Nun aber jene Stelle, die, dem Entdecker von 70 Saturnischen Versen im Plautus zufolge, „als eine der gewaltigsten und effectreichsten Passagen in der gesammten dramatischen Poesie überhaupt anerkannt werden muss“, Act III. Sc. II. Wir geben sie in Köpke's Uebersetzung (II, 7):

Der Koch Congrio kommt in der ersten Scene des III. Actes aus Euclio's Hause vom Geizigen hinausgeprügelt, auf die Strasse gestürzt, Hülfe rufend; aber nicht im Saturnischen, sondern in trochäischen Versmaassen (Octonaren) und durchgedrescht ausser Maassen:

Lieben Bürger, Landesleute, Nachbarn, Bürger und ihr Freunde,
Macht mir Platz, um zu entrinnen, lasset mir die Strassen offen!
Heut gerieth ich in ein Tollhaus, um bei Rasenden zu kochen.
Mich und meine Schüler haben sie arg mit Knüppeln zugerichtet.
Alles thut mir weh am Leibe, so hat der Alte mich zerprügelt.
Niemals hat man mir im Leben Holz zu geben so verstanden.
Alle jagt' er; mich und diese schlug er mit Knüppeln aus dem Hause.
Doch o weh! Ich geh zu Grunde; nochmals kommt er, ist schon nahe,
Und verfolgt mich; doch nun weiss ich, was zu thun. Er wies mir's selber.

(Euclio kommt aus dem Hause gelaufen. Congrio.)

Euclio. Zurück! Wo läufst du hin? halt! halt!
Congrio. Was schreist du Gimpel?
Euclio. Ich will dich schon verklagen vor Gericht.
Congrio. Wesswegen?
Euclio. Weil du ein Messer hast.
Congrio. Das muss ein Koch.
Euclio. Du drohst mir?
Congrio. Nur daran that ich schlecht, ich sollte dich durchstossen.
Euclio. Ich kenne keinen grössern Schurken auf der Erde,
Und keinem möcht' ich lieber anthun alles Böse . . .
.
Was hattest du ohn' mein Geheiss bei mir zu treiben,
Dieweil ich fort war? Sag mir das!
Congrio. Das sollst du hören.
Wir wollten kochen für die Hochzeit.
Euclio. Was, zum Henker,
Trifft's dich, ob roh ich ess', ob gar? Bist du mein Vormund?
Congrio. Ich frage, willst du uns das Essen kochen lassen?
Euclio. Ich frage, bleibt mein Eigen im eignen Hause sicher?
Congrio. Lass mich nur das, was ich gebracht, mir sicher nehmen.
Dann soll das deine mich nicht kümmern.
Euclio. (mit Spott.) Ja, das weiss ich.

Congrio. Was giebts? Wesswegen hinderst du uns hier zu kochen?
Was thaten wir? Was thaten wir zu deinem Aerger?
Euclio. Du fragst noch, Schurke? Habt ihr mir nicht alle Winkel
Vom ganzen Haus' und alle Stuben aufgerissen?
War das hier dein Geschäft? Wärst du am Herd gewesen,
So wär' dein Kopf noch ganz. Dir ist ganz recht geschehen,
Damit du meine Meinung ja vernehmen könnest:
Wenn du der Thür hier näher trittst, ohn' dass ichs heisse,
So mach' ich dich noch heute zum elendsten Menschen.
Weisst du jetzt meinen Sinn? (Congrio will gehen.) Wo willst du hin? Komm wieder!
Congrio. „Ich schwör' es der Laverna [1]), giebst du meine Töpfe
Mir nicht zurück, so kriegst du heute noch ein Ständchen."

Die Scene ist lebhaft, hitzig, komisch, wenn man will, aber das Wunder, das Weise, der Saturnier, darin entdeckt „eine der gewaltigsten" u. s. f., konnte nur Einer darin finden, mit dem, in der Freude seines Herzens über das halbe Schock Saturnier — wenn es Saturnier sind! — sein Heureka durchging. Weit eher käme Herrn Weise's Hyperbel der Scene zu, wo der verzweifelnde Euclio, über den Verlust seines Topfes schier von Sinnen, mit dem jungen Lyconides zusammentrifft, und dieser die Verzweiflung des Alten dessen unverhofften Grossvaterfreuden beimisst. Das Quiproquo veranlasst eine der trefflichsten Komödien-Scenen, wo das Komische aus gegenseitigem Missverständniss entspringt. (IV, 10. In der Uebersetzung V. 3.)

Euclio. Ich bin verloren. Es ist aus! Wo lauf ich hin und wohin nicht?
Halt ihn! Wen denn? Wen? Ich weiss es nicht, und sehe nichts, bin blind, und
Kann's nicht fassen, wo ich bin, und wer ich bin und wo ich hin will.
Euch beschwör' ich, zu Euch fleh' ich, kommt mir doch zu Hülfe! zeiget
Mir den Menschen, der'n gestohlen!
(Er fasst einen aus den Zuschauern mit scharfem Blick).
Du, was sagst du? Dir vertrau' ich; denn du hast ein ehrlich Ansehn.
Nun, ihr lacht? Ich kenn' euch alle, weiss, dass viele Diebe hier sind,

1) Göttin der Diebe.

Die durch — Kleidung sich verbergen, dort, wie ehrlich, sitzen.
Niemand hat's von diesen. Aus ist's; Sage doch, wer hat's?
Du weisst nicht?
Ach ich Armer, ganz Verlorner! Ganz zu Grund bin ich gerichtet.
So viel Seufzer und Betrübniss hat mir dieser Tag gebracht,
Hunger und Armuth. Ach der Unglückseligste bin ich auf der Erde!
Was soll ich nun noch leben, da ich so viel Geld verloren,
Das ich stets mit Sorgfalt hegte? Ach ich hab mich selbst betrogen
Um Heiterkeit und Lebenslust. Jetzt freun sich Andre dessen,
Mir zum Unglück, mir zum Schaden. Ach ich kann's nicht länger tragen.

(Lyconides ist ans dem Hause getreten für sich sprechend.)

Euclio. He, wer spricht hier?
Lyconides. Ich bin's.
Euclio. Ach ich bin ein unglücksel'ger Mann,
Da mir so viel Herzleid widerfahren.
Lyconides. Fass doch guten Muth!
Euclio. Sprich, wie ist das möglich?
Lyconides. Weil die That, die dein Gemüth betrübt,
Ich gethan und eingesehn.
Euclio. Ei, was hör' ich da von dir?
Lyconides. Was die Wahrheit ist.
Euclio. Was hab' ich Böses denn um dich verdient,
Dass du mich und meine Kinder ins Verderben hast gestürzt?
Lyconides. Wohl ein Gott hat mich getrieben; der hat mich dazu verlockt.
Euclio. Wie das?
Lyconides. Ich gesteh' den Fehltritt, weiss es, dass ich schuldig bin;
Desshalb kam ich dich zu bitten, dass du gütig mir verziehst.
Euclio. Warum wagst du zu berühren das, was dir nicht angehört.
Lyconides. Was verlangst du? Was geschehn ist, wird nicht ungeschehn gemacht.
Wollten's doch die Götter, denn sonst, weiss ich, wär' es nicht geschehn.
Euclio. Nun so wollen's auch die Götter, dass du mir im Blocke stirbst.
Lyconides. Ach, du weisst nicht . . .
Euclio (heftig). Warum hast du frech berührt, was mir gehört?
Lyconides. Wein und Liebe haben mich bethöret.
Euclio. Du verwegner Mensch,
Wagst du noch mit solcher Rede, Unverschämter, mir zu nahn?

Lyconides. Darum kam ich dich zu bitten, meinen Fehltritt zu verzeihn
Euclio. Bringst du mir nicht wieder —
Lyconides. Was denn?
Euclio. Was du mir gestohlen hast,
Schlepp' ich dich sogleich zum Prätor, und verklage dich.
Lyconides. Ich gestohlen? Wie? Was ist das?
Euclio. Jenen Topf mit Gold verlang' ich, den du, wie du eingestehst,
Fort mir nahmst.
Lyconides. Das sagt' ich nicht, noch that ich's je.
Euclio. Du läugnest das?
Lyconides. Ja, das läugn' ich. Niemals hab' ich weder Topf noch Gold gesehn
Euclio. Kannst du schwören, dass du jenes Gold nicht nahmst?
Lyconides. Ich schwör' es dir.
Euclio. Auch nicht weisst, wer es gestohlen?
Lyconides. Auch das schwör' ich.
Euclio. Hörst du es,
Wer es fortnahm, willst du's sagen?
Lyconides. Ja!
Euclio. Und betrügst du mich?
Lyconides. Dann mache Gott aus mir, was ihm gefällt.
Euclio. Dies genügt mir. Sprich nun, was du willst! . . .

Der junge Mann rückt nun mit seinem Anliegen hervor. Kündigt ihm zuerst, im Namen seines Oheims, Megador, dessen Verlobung mit Euclio's Tochter Phaedria auf. Dieser schmäht und flucht. Lyconides fasst sich ein Herz und spricht:

Hab' ich gegen dich und deine Tochter übereilt gefehlt,
So verzeih, und gieb sie mir zur Frau, wie das Gesetz befiehlt.
Ich gesteh', dass ich an deiner Tochter mich versündiget,
An der Ceres Nachtfest, weinberauscht und voll von Jugenddrang.
Euclio. Ach, was muss ich, Armer, von dir hören? (Er weint.)
Lyconides. Warum weinst du denn?
Macht' ich dich doch an der Tochter Hochzeit schon zum Grosspapa.
Eben kam sie nieder
Geh' heim und forsche drum, ob's nicht ist, wie ich gesagt.
Euclio. Ach, ich bin des Todes. So folgt mir Ungemach auf Ungemach

Das Merkwürdige in dieser Scene ist, dass ihr hellster Lichtpunkt aus dem Innern des Geizigen auf sie fällt; dass man nämlich in der Brust des Alten noch eine andere, eine edlere Saite

als die mit Golddraht übersponnene, schwingen hört. Durch seine Verzweiflung über den Verlust des Schatzes tönt das Herzleid des Familienvaters ob der an seiner Haus- und Familienehre erfahrenen Kränkung. Fast fühlt man sich umgestimmt zu seinen Gunsten, und wünscht ihm den Wiederbesitz seines Goldtopfes. Gleichzeitig erscheint uns auch der Jüngling durch seine Reue und seinen Eifer, das Vergehen wieder gut zu machen, in einem gefälligern Lichte. Das Alles hat der Dichter zu erreichen gewusst, ohne der komischen Wirkung Abbruch zu thun. Fürwahr die drei Gottheiten, der Hausgott Lar, die Familien-Göttin Fides und der scherzhafte Flurgott Sylvan, sie haben jede ihr Theil zu dieser Meister-Scene beigesteuert; durch Ehrenrettung des Familienherdes, der Liebestreue, und der Feldgott Sylvan, — pater Sylvane, tutor finium [1]) — durch den grössten Hausschatz der Komödie: kostbares Lachen. Wie sehr steht der Geizige des Molière gegen den des Plautus, schon um dieser einen Scene willen, zurück. Der französische Komiker wollte den Geizigen hassenswerth darstellen, das Laster des Geizes brandmarken: das ist ihm trefflich gelungen, aber um welchen Preis? Um den der komischen Wirkung, die das Motiv an sich ausschliesst, die aber der Römer durch einige menschlich edlere, ja rührende Züge, selbst in der Hauptfigur, zu retten wusste. Lächerlich hat Molière seinen Geizigen wohl gemacht, aber auf Kosten eines heitern Lachens. Lächerlich und widerwärtig zugleich: beides dadurch, dass er den Geizhals noch verliebt schildert, als förmlichen Liebesgecken. Die Fehler der Plautinischen Aulularia verschuldet das Charaktermotiv, und die von der Menander-Komödie auf die römische übertragene Unsitte einer Nothehe in Folge eines Conats. Die Vorzüge und Schönheiten des Lustspiels dagegen kommen dem komischen Genie des Plautus in Rechnung, dem wir sie zuschreiben müssen, da jeder Vergleich mit dem verschwundenen griechischen Vorbilde wegfällt, und die Komödie so durchaus römisches Gepräge trägt.

Hat sich denn nun aber auch gleich an dieser ersten von uns in Betracht genommenen Komödie des Plautus jenes Kennzeichen bewährt, welches unser berühmter Historiker als eines der

1) Vater Sylvanus, der Marken Schirmer. Hor. Epod. 2. v. 21.

Unterscheidungsmerkmale der Plautinischen Komödie, im Vergleich zu der des Terentius, hervorhebt? „Bei Plautus herrscht Opposition der Kneipe gegen das Haus." — Oder sahen wir nicht vielmehr eine Ehrenrettung und Wiederherstellung des Haus- und Familienwesens gleich in dieser ersten Komödie des Plautus erstrebt und erreicht? Doch wir haben noch zwanzig vor uns. Und an diesen kann immer noch jenes Unterscheidungsmerkmal sich erproben. Wir wenden uns zum

Kästchen (Cistellaria). Den Titel führt das Stück von der Cistella, dem Kistchen, worin abermals ein Kind gewaltthätiger Liebe, Namens Silenium, mit Spielzeug und Erkennungsstücken (crepundia, παίγνια, γνωρίσματα) von ihrer Mutter, Phanostrata, einem jungen freigebornen Mädchen aus Sicyon, und auch sie wieder ein Festopfer unfreiwilliger Liebe, war ausgesetzt worden. Der Vater, ein junger Kaufmann aus Lemnus, Namens Demipho, hatte sich bald, nach Abmachung seines Geschäftes in Sicyon, in Lemnus mit einem Bürgermädchen verheirathet. Seine Frau beschenkte ihn mit einer legitimen Tochter, that ihm aber, wie Plautus sagt, den Gefallen, vor ihm zu sterben. In Sicyon war das ausgesetzte Töchterlein, die Silenium, von einer Kupplerin aufgenommen und einer Freundin, Melaenis, zugebracht worden, um mit dem Findling, als einem untergeschobenen Kinde ihrer erlogenen Schwangerschaft, den getäuschten Liebhaber zu schröpfen und ihm reichere Geschenke abzupressen. Treffliche Lustspielmotive, erbauliche Geschicke! Und welche mütterliche Bildungsschule für das arme Silenium! Doch das war einmal Zeitsitte, und der Komiker — nun was der Komiker? — ist eben auch ein Kind der Zeit. — Ihr Dichter vor Allem! ihr Sittenlehrer, Sittenläuterer; ihr Seelenarzt, und seine Heil- und Besserungsmittel: Seelenlust, scherzhaftes Spiel voll lachender Weisheit. Solch ein Komiker ist Aristophanes, ist auch Plautus, ihm verwandt durch sittlichen Ernst und Gesinnung, die gewaltigen Adlerschwingen des Genies, des tragischen wie komischen Genies. Von solcher Dichterstimmung ist auch diese Komödie, die Cistellaria beseelt. Denn diess nur lag, unserem Gefühle nach, in der menschenfreundlichen Absicht des Dichters: der Sitte der Zeit den mahnenden Spiegel vorzuhalten; das Loos eines solchen unglücklichen Geschöpfes und unschuldigen Opfers jugendlichen, von der allgemeinen Frivolität

genährten Leichtsinns einer Familienordnung an's Herz zu legen, welche im Maasse der Gesetzlichkeit, auf die sie sich beruft und steift, in sittlich-menschlicher Beziehung, zerrüttet und fühllos erscheint. Da tritt der Dichter für die Verstossenen der Gesellschaft ein, und versieht an ihnen gleichsam Vaterstelle, und lässt seinen guten Hausgenius und Familiengeist, den providentiellen Zufall, wie Prospero seinen Luftgeist, Ariel, die Fäden der Lustspielgeschicke so gemüthlich neckisch und ergötzlich mischen, dass die Sünden der Väter und Mütter, der Institutionen und Gesetze, nicht den unschuldigen Kindern heimkommen. Hiebei ergiebt sich nur der Uebelstand, dass die scherzhafte Laune der Zufallsspiele dem Leichtsinn des Zuschauers das Wort redet, der nur allzu geneigt ist, diesem dienstbaren Geiste der Komödie die Schlichtung und Ausgleichung der unverantwortlichsten Thorheiten anzusinnen und sich der Dazwischenkunft und Vermittelung desselben, eintretenden Falles, zu getrösten. Die Kunst und das Genie des komischen Dichters erweist sich daher bei derlei Motiven und Intriguen-Inhalt in der Strenge, womit seine tief menschliche, liebevolle Absicht durch die scheinbar leichtfertigen Formen seiner Witzesspiele hindurchscheint, ohne deren Ergötzlichkeit zu gefährden. Und hierin scheint uns auch das Genie des Plautus besonders zu glänzen; in dem Ernste der Hinausführung nämlich seiner aus jugendlichem Selbstvergessen entspringenden Verwickelungen zu einer vollen befriedigenden Geschickessühne; bei einer Fülle ächten komischen Witzes und komischer Situationen, die über jene ethischen Grundabsichten leicht hinspielen, wie das scherzhafte Wellenkräuseln eines goldführenden Stromes über den Gehalt in seinen Tiefen. Und kraft dieser Gediegenheit eines tiefen ernsten Zweckes, kraft solchen Grundgehaltes seiner Komik, möchten wir auch in Plautus den schöpferischen Umbildner und Veredler der Menander- oder Diphilus-Komödie erkennen. Auch die Lustspiele des Terenz werden wir auf dieses Kriterium hin zu prüfen, und das Verhalten der beiden römischen Dichter zur Comoedia palliata, in Beziehung auf diesen Cardinalpunkt, zu würdigen haben.

Was ist nun aus unserem Silenium bei der Melaenis geworden? Sie wird von der vermeintlichen Mutter mit grosser Sorgfalt und Liebe für ihr Gewerb erzogen. Silenium verabscheut

diese Bestimmung. Der Schutzgeist inmitten der Verderbniss, eine ächte wahre Liebe, hält über sie, ihr Herz und ihre Tugend, seinen Demantschild: die Liebe zu Alcesimarchus, einem jungen Sicyonier von guter Familie, der sich ihr in Treue verpflichtet und die Ehe geschworen. Nun fügt es sich, dass dem Alcesimarchus von seinem Vater die Tochter des Lemniers Demipho, von dessen verstorbener Frau, zur Braut ersehen ward. Alcesimarchus will aber eher sterben, als von seiner Silenium lassen, die inzwischen von ihrer wirklichen Mutter, der Phanostrata, wieder aufgefunden worden. Melaenis, da sie die Hoffnung aufgeben muss, das tugendhafte Mädchen für ihre Zwecke zu gewinnen, spielt die Edelmüthige, und führt Silenium zugleich mit dem Kästchen und den darin aufbewahrten Kindersachen den Eltern zu. Denn auch der verwittwete Demipho hatte sich in Sicyon mit seiner rechtmässigen Tochter eingestellt, in der Absicht, die verführte Geliebte aufzufinden und sie wieder zu Ehren zu bringen. Die Sklavin, die das Kästchen trägt, lässt dasselbe vor Schrecken über Alcesimarchus fallen, der sich seiner Geliebten bemächtigt, nachdem er mit gezücktem Dolche sich zu tödten gedroht, wenn sie ihm entrissen würde. Er hat das Mädchen ergriffen und trägt sie auf den Armen in sein Haus. Das Kästchen, das die Sklavin fallen liess, findet der Sklave Lampadio, der treue Diener der Phanostrata. Diese erkennt das Kästchen wieder. Bei Alcesimarchus treffen die Eltern seiner Braut, Demipho und Phanostrata, zusammen, wo nun Alle, aufs glücklichste vereinigt, ihre Herzenswünsche erfüllt und befriedigt sehen.

Zu den Eigenthümlichkeiten dieser Komödie gehört, dass der Hülfsgott (Auxilium) den Prolog erst in der dritten Scene spricht, nachdem die Kupplerin das Nähere über Silenium's Vergangenheit, so weit sie selbst dabei im Spiele war, mitgetheilt. Der Hülfsgott giebt nun die nöthigen Aufschlüsse über die Geburt des Mädchens und die Verhältnisse, in denen sie gegenwärtig lebt. Die erste Scene ist ungemein anziehend und merkwürdig durch die Art, wie Silenium ihr Herz gegen ihre Gespielin, Gymnasium, eine Hetäre, erschliesst:

Gymnasium. — — — — Aber wie, Silenium?
Wie warst du während dieser Rede? Niemals schien mir trüber

Dein Ansehen. Warum flieht dich so die Heiterkeit? das sag' mir!
Auch bist du nicht geschmückt, wie sonst. Seh' Einer wie sie seufzet
Aus dieser Brust! Auch bist du bleich . . .

Silenium. Ach es quält mich — mir ist übel, mir ist weh!
Ich bin krank am Herzen, krank an Augen, krank an Traurigkeit;
Soll ich's sagen? Meine Thorheit reisst in Jammer mich dahin.

Gymnasium. Wo die Thorheit dir entsprungen, lass sie da begraben seyn!

Silenium. Und das heisst?

Gymnasium. Verbirg sie in die Winkel deiner tiefen Brust!
Die allein, kein andrer Zeuge, wiss' um deine Albernheit.

Silenium. Doch ich hab' ein Herz!

Gymnasium. Wie, du? Woher ein Herz, das sage mir!
Was nach Männerspruch ich weder habe, noch ein ander Weib.

Silenium. Hab' ich eins, so schmerzt es; hab' ich keins, so ist der Schmerz doch hier.
(zeigt aufs Herz.)

Gymnasium. Ha, die liebt!

Silenium. Ist schon der Anfang in der Liebe stets so herb?

Gymnasium. Freilich wohl; an Gall' und Honig fruchtbar ist der Liebesgott
Süsses giebt er uns zum Vorschmack, Bittres dann zur Sättigung.

Silenium. So gestaltet ist die Krankheit, die mich quält, Gymnasium. ...

Den zweiten Act eröffnet Alcesimarchus mit seinen Liebesqualen, die er der Melaenis, der Pflegemutter von Silenium, schildert:

Ganz gewiss ward die Tortur auf Erden von der Lieb' erfunden . . .
Ich werde geworfen, geängstigt, getrieben, gestachelt, gedreht auf dem Rade der Liebe . . .
Ich bin nicht, wo ich bin; und wo ich nicht bin, da ist mein Gemüth.
So stehn mir die Gedanken. Was ich will, das will ich bald nicht mehr . . .
Kein Unglück fehlt mir ganz Verlornen, ausser noch zuletzt der Tod . . .

Die Weigerung der Melaenis, seine Vermählung mit Silenium zu gestatten, steigert seine Leidenschaft bis zur Gedankenverwirrung:

. . . Weib, nun höre, dass du meine Meinung kennst.
Alle Götter, . . . ruf' ich an,
Dass ich lebend der Silenium keinen Kuss mehr geben will,
Wenn ich dich und deine Tochter und mich selbst nicht tödten will.
Morgen dann mit Tagesanbruch nicht euch beide niederstreck' . .
Wenn du sie mir nicht zurückschickst. Ich bin fertig. Lebe wohl!
(stürzt ab.)

Der dritte Act besteht in der einzigen schon erwähnten Scene, wo Alcesimarch die Geliebte auf seinen Armen in's Haus trägt. Der vierte enthält die ganze Entwickelung, und dem fünften bleiben nur acht Verse zum Beschluss, worin der Diener Lampadio dem eben nach Hause eilenden Demipho die frohe Botschaft von der gefundenen Tochter bestätigt. Die Komödie eilt unaufhaltsam der Entwickelung entgegen, mit den Herzen der beiden Liebenden um die Wette, die einander entgegenfliegen. Das „properare" in Horazens Kennzeichnung des Plautinischen Komödienganges springt hier in die Augen:

Plautus ad exemplar Siculi properare Epicharmi —

Das Hausgespenst (Mostellaria): von mostellum, kleines Monstrum, oder Kobold, womit der Knecht Tranio, das Urbild eines ausgepichten Hallunken und Schelmes von Bedienten, seinen von Handelsgeschäften unversehens zurückgekehrten alten Herrn, Theuropides, vom Betreten des Hauses zurückschreckt, indem er ihm weissmacht, dass es darin spuke, und der Geist eines von dem vorigen Besitzer ermordeten Kaufmanns umgehe. Während der Abwesenheit des Alten war sein Sohn, Philolaches, ein bis dahin gesitteter Jüngling, in schlechte Gesellschaft gerathen, und hatte einen wüsten Lebenswandel begonnen, worin Tranio ihm mit Rath und That beistand. Philolaches unterhält ein Mädchen Philomathium, das er für eine dem Wechsler und Wucherer Misargyrides (Geldhasser) entliehene Summe von 40 Minen (900 Thlr. etwa) vom Mädchenhändler freigekauft. In Gemeinschaft mit einem andern jungen Manne, Callidamates, und dessen Liebchen, Delphium, feiert Philolaches Orgien in dem ehrbaren Hause seines Vaters. Bei einem solchen Gelage bringt Tranio, vom Hafen heimkehrend, dem jungen Herrn die Nachricht von des Vaters plötzlicher Ankunft, den er so eben habe landen sehen (II, 1. 17 ff.):

Tranio. Ach Philolaches!
Philolaches. Was giebt es?
Tranio. Ich und du . . .
Philolaches. Was ich und du?
Tranio. Sind verloren.
Philolaches. Wie?
Tranio. Dein Vater kam.
Philolaches. Was hör' ich?
Tranio. Es ist aus.
Hörst du, dass dein Vater ankam?
Philolaches. Sprich, wo ist er?
Tranio. Er ist da . . .
Philolaches. Und du selber sahst ihn?
Tranio. Ja, sagt ich! . . .
Philolaches. Unter geh' ich, wenn du wahr sprichst.
Tranio. Was wohl hülf' es, lög' ich dir?
Philolaches. Sprich, was räthst du mir?
Tranio. Es werde Alles eiligst fortgeschafft!
Doch wer schläft dort?
Philolaches. Callidam ist's.
Tranio. Weck' ihn, liebe Delphium!
Delphium (ihn aufrüttelnd).
Callidam auf! Callidam!
Callidam. (sich halb ermunternd).
Ich wache. Gebt mir meinen Trunk!
Delphium. Wach! Philolaches' Vater ist gekommen!
Callidam. (taumelnd und schlaftrunken).
Mag's ihm wohlergehen! . . .
Philolaches. Was beginn' ich? Kommt der Vater,
findet er mich trunken hier,
Voll das Haus von Gästen und Weibern.

Tranio hat sich inzwischen schon sein Plänchen ausgedacht. Er lässt Alle sich zurückziehen in's Innere des Hauses und sich dort mäuschenstill verhalten. Der Alte pocht an die Hausthür. Tranio, der schon aufgepasst, kommt hervor und, zurückschaudernd bei dem Anblick des Alten:

Tranio. Wie? hast du dieses Haus berührt?
Theuropides. Wie sollt' ich nicht? . . .
Tranio. Berührt? Und du?
Theuropides. Berührt und angeklopft.
Tranio. O weh!
Theuropides. Was ist?

Tranio. Entsetzlich!
Theuropides. Nun, wie so?
Tranio. Man kann es nicht
Aussprechen, welche Gräuelthat du hast gethan.
Theuropides. Wie?
Tranio. Eile, sag' ich, fliehe fort von diesem Haus . . .
Theuropides. . . . Sprich doch aus, ich bitte dich!
Tranio. Schon sieben Monat sind es, dass in dieses Haus
Kein Mensch, seit wir's verlassen, nur den Fuss gesetzt.
Theuropides. Sprich doch, warum denn?
Tranio (ängstlich).
Sieh dich um, ob Einer ist,
Der unsre Red' wahrnehmen kann.
Theuropides. Ganz sicher ist's.
Tranio. Sieh noch einmal dich um!
Theuropides. 's ist keiner, sprich doch nur!
Tranio. Es ist ein Mord geschehen. . . .

Nun erzählt er den fürchterlichen Vorfall und das Umgehen des Ermordeten, der ihm, dem Tranio, Nachts erschienen und ihn ermahnt, auszuwandern aus diesem Hause, denn „voll Greuels ist die Wohnung und das Haus verrucht." Während er spricht, entsteht drinnen ein Geräusch. Beide erschrecken, aber aus verschiedenen Gründen:

Theuropides (starr vor Angst, bei Seite).
— — — Ich habe keinen Tropfen Blut,
Die Todten rufen mich lebend ab zur Unterwelt.
Tranio (für sich). Ich bin verloren! die verdarben mir das Spiel;
Wie fürcht' ich, dass er mich ertappt auf klarem Trug! . . .
Theuropides. Was thun?
Tranio. O fleuch, sieh nicht zurück, verhülle dich!

Der Alte befiehlt seine Seele dem Hercules, entflieht, und sporustreichs zu dem Manne, der ihm das verruchte Haus verkauft, worin er den gräulichen Mord begangen. Der dritte Act führt Tranio's eigentliches Hausgespenst daher, den Wucherer Misargyrides (Silberfeind) und gleichzeitig den alten Theuropides, der bei dem Mörder des spukenden Gastfreundes mittlerweile Erkundigungen eingezogen — zwei Donnerschläge auf einmal für Tranio, die nur sein gaunerisches Lügengenie befruchten, dass die Lügen, wie die Pilze nach einem Gewitter, emporschiessen. Das

Ableugnen des Mörders, das, meint Tranio, habe die Beweiskraft eines Corpus delicti. Den Wucherer nimmt er bei Seite, um ihm den Mund zu stopfen. Der aber hält sich die Ohren zu und schreit einmal über das andere: „Die Zinsen her!“ so dass der Alte, der das Wort erschnappt, näher tritt und fragt; was das für Zinsen sind? Unser Tranio besinnt sich nicht lange und giebt Auskunft über die Zinsen klar und wahr: Das wären Zinsen für das Geld, das der junge Herr von dem braven Manne da, dem Wucherer, sich geborgt hat zu dem Ankaufe des neuen Hauses, nachdem er aus dem alten von dem „Gespenst“ vertrieben worden. Der Alte, hocherfreut über des Sohnes ersten abgeschlossenen Handel: „Ein Haus? Tranio. Ja. Theuropides (für sich). Brav Philolaches! Er artet nach dem Vater, denn schon macht er Kaufgeschäfte.“ Der Alte übernimmt die Zahlung für den Sohn. Der Wucherer geht vergnügt von dannen. Das angekaufte Haus ist das des Simo, des Nachbars Haus. Theuropides will es sogleich in Augenschein nehmen. Tranio erhält die Erlaubniss dazu von Nachbar Simo, dem er vorredet, dass sein Herr ein Frauengemach in seinem Hause wolle anbringen lassen, nach dem Muster von dem in Simo's Hause. Dem Theuropides lügt er vor: Der Simo gräme sich wegen des Verkaufs und da gebiete die Menschlichkeit, von dieser Kaufangelegenheit, während der Besichtigung, zu schweigen.

Der Lügenknoten ist geschürzt und, für Verlegenheitslügen aus dem Stegreif, und in Betracht von Theuropides' Charakter, als eines ehrlichen, gutmüthigen Hausvaters von altrömischer, abergläubischer Gespensterfurcht, lustspielwürdig geschürzt; keineswegs „leichtsinnig und lose.“. Leichtsinnig und lose geschürzt sind eben nur solche Lustspielknoten, die ohne Rücksicht auf die aus Charakteren und Umständen fliessende Wahrscheinlichkeit geknüpft erscheinen. Den Alten mit dem Wucherer zusammenbringen, und über Beider Köpfe dieselbe Lügenschlinge werfen mit frechverschmitzter Hand; ja noch den Dritten, den alten Simo mit hineinverflechten: das dürfte wohl als ein Meisterstück von Lustspielknoten gepriesen werden; in einer Komödie zumal, die leicht und luftig sich aufbaut und abspielt, in Saus und Braus gleichsam, wie die tolle Wirthschaft der jungen Wüstlinge drin; in einer Spuk-Komödie aus dem Stegreif, wo Alt und Jung von

dem Irrwisch, Tranio, gefoppt und genarrt wird: die Jungen in den Sumpf der Liederlichkeit gelockt; die Alten im Kreise an der ihrer Leichtgläubigkeit angedrehten Nase herumgeführt werden, und gelegentlich den Jungen und Alten in der Cavea ein Licht aufgesteckt wird: wo sie die Schäden ihres Familienwesens zu suchen haben.

Der Zusammensturz des Lügenbaus erfolgt freilich so rasch und augenblicklich wie der eines Kartenhauses. Das aber liegt in der Natur aller noch so fein abgekarteten Lügenkünste, aller noch so planvoll und abgefeimt geschürzten Lügenknoten: ob von Tranio's, als Haus-Sklaven, geknüpft oder für Haus und Hof in Cabinetten; ob von Tranio's hinter den Stühlen ihrer zechenden Herren, oder von Fürstenknechten an grünen Tischen im „hohen Hause", um ihre Herrschaften mit Haus-Gespenstern zu täuschen. So zerstiebt denn auch im Nu unseres Tranio Knoten von dem Hauche eines andern Sklaven, der seinen jungen Herrn, Callidamates, aus der Zechgesellschaft abholen kommt. Theuropides, noch aussen weilend, stürzt herbei, um den der Hausthür sich nähernden Diener zu warnen. Dieser schenkt ihm zur Stelle den reinsten Wein ein, dass dem Alten Sehen und Hören vergeht. Flugs eilt er hinüber zu Nachbar Simo, von wegen dem Hausverkauf. Nun erfährt er Alles; nun ist Alles klar. Simo leiht dem Gefoppten Sklaven und Ketten, um an dem Schurken Tranio ein fürchterliches Beispiel zu statuiren. Tranio kommt dazu, springt im Husch auf einen Altar. Der Alte, da er ihn der heiligen Stätte nicht entreissen darf, will ihn aushungern, Feuer um den Altar legen lassen. Nun erscheint Callidamates, als Fürsprecher von Philolaches dem Vater zugesandt. Beide Jünglinge, von Hause aus gutgeartet, haben sich ermannt und mit dem Rausche ihr wüstes Treiben abgeschüttelt. Callidamates erbietet sich gegen Theuropides, die Schulden seines Freundes Philolaches beim Wucherer zu tilgen. Nicht so leicht erlangt er für den Stifter aller Schlechtigkeiten, den Tranio, Verzeihung. Endlich giebt der gutmüthige Alte den Bitten des Callidamates nach und erlässt dem Frevler die Züchtigung. Tranio verharrt in seinem Charakter bis zuletzt. Dem zögernden Theuropides ruft er vom Altare zu:

Was bedenkst du? Werd' ich morgen nicht was Neues schon begehn?
Dann ja kannst du beides wacker, diess und jenes züchtigen.

Der glimpfliche Ausgang ist vollkommen lustspielgerecht. Denn der Komödiendichter soll wohl hinter den Spiegel, den er den Thorheiten vorhält, die Ruthe als Fingerzeig stecken, aber nicht die Geisselung vollziehen. Die höchste Moral, die er lehren kann, ist Menschlichkeit, unbeschadet seiner sittlich idealen Strenge, die in den lebhaften Farben treuer Charakterschilderung lächerlicher Blössen und komischwitziger Bedrängnisse, worein sein kunstreiches Genie die Verirrungen verstrickt, sich genugsam offenbart. Diese glänzenden Züge sind die feurigen Ruthen, womit der Komödiendichter züchtigt; womit auch Plautus in der Mostellaria den strengen Ernst seiner auf Läuterung des Familienwesens hinzielenden Kunstabsichten und seiner praktischen, durch die vis comica rückhaltsloser Sittenschilderung eingeschärften Belehrungen kundgiebt. Die moralische Tendenz beruht eben in der Meisterschaft der Haltung und Durchführung des Zweckgedankens, in der Thatsächlichkeit ihrer Bewährung, in der kunstgeregelten Energie einer schonungslos ergötzlichen Blosslegung der inneren Familienschäden. Auch fehlt es an deutlichen Winken solcher Tendenz keineswegs. An Stelle eines Prologs, dessen eine Komödie nicht bedarf, die, ohne vorgeschichtliche Abenteuer, innerhalb ihres dramatischen voraussetzungslosen Verlaufes sich selbst erklärt, tritt eine erste Scene zwischen den beiden Knechten, Grumio, einem ehrlichen, treuen Haussklaven vom Lande und dem abgefeimten, städtischen Tranio, der seinen Mitknecht übermüthig verhöhnt. Die musterhafte Eingangsscene prologirt gleichsam die Moral der Fabel, giebt den ethischen Grundton des Stückes an, und ist nebenbei die vortrefflichste Exposition (v. 14ff.):

Grumio. Du aber, städtischer Laffe —
Du wirfst das Land mir vor, du Schuft?
Jetzt, da's noch geht, und dir's beliebt, bring' durch und zech.'
Verdirb den besten Jüngling, unsres Herren Sohn.
Sauft ganze Tag' und Nächte, zecht nach griechischer Art,
Kauft euch zur Wollust Mädchen — macht sie frey und nährt
Schmarotzer; schmaust, lebt herrlich und in Freuden fort!
War das der Auftrag deines Herren, als er ging? . . .
Das also hältst du für die Pflicht des treuen Knechts,
Dass er zu Grunde richtet Geld und Sohn des Herrn? . . .
Tranio. Was, Henker, geht mein Thun und Treiben dich wohl an?

Wenn du doch nur für deine Ochsen Sorge trägst!
Ich will nun einmal zechen, liebe Mädchen ziehn . . .

Grumio.

Nicht jeder kann nach Balsam riechen, so wie du,
Noch obenan zu Tische liegen, so wie du,
Noch leben, so nach deiner Art, von Leckereien.
Behalt du deine Tauben, Fische, Vögel mir!
Lass mir nur, meinem Stand gemäss, ein Lauchgericht!
Du lebst beglückt, ich elend; nun, ich leid es gern . . .

Tranio.

Mir ziemt zu lieben, dir es, Ochsenhirt zu seyn.
Mir ziemt es, flott zu leben, wie dir, jämmerlich! . . .

Lässt sich ein Gegensatz absichtlicher betonen, der sittliche Gedanke des Stückes sich tendentiöser zuschärfen, gleich von Anfang herein, als in dieser Gegenüberstellung des Stadt- und Landsklaven? Aber eine Tendenz kunstgemäss an den Personen und im Charakter der Komödie veranschaulicht — von einer solchen in der Gestaltung und Darstellung aufgehenden sittlichen Tendenz muss jedes wahre Kunstwerk erfüllt und beseelt seyn. Unsere Komödie lässt es hiebei nicht bewenden. Sie legt den Finger noch augenfälliger in die Wunden: in dem Monologe des Philolaches z. B. (I, 2.), die Intention des Komikers offen darlegend in den Vorwürfen, womit der verführte Jüngling sich selbst das Gewissen schärft:

Kummer füllt meinen Sinn, wenn mir einfällt, was ich
Früher war
Meine Sparsamkeit und Strenge war ein Muster Anderen.
Alle wackern Menschen nahmen gern das Beispiel von mir an.
Jetzt, da ich zu nichts geworden, ward ich das durch eigne Schuld.

Und der frechste hartgesottenste aller Bedienten-Schelme, der Tranio, verübt er denn seine Streiche ganz so guten Muthes, so keckgelaunt? wie ihn etwa die vermeintgeniale, in Wahrheit aber windige Manier eines modernen Lustspieldichters gezeichnet hätte; Eines aus der Schule jener Kunstsophisten vom reinen durch keine moralische Intention behelligten Kunstgenuss. Wie Shakspeare's Schurken, so ist auch Plautus' Tranio sich seiner Nichtsnutzigkeit bewusst, die ihn in's Gewissen schlägt (III, 1. 13 ff.):

Nichts ist doch schlimmer als ein bös Gewissen ist,
Wie ich es habe

Nihil est miserius, quam animus hominis conscius,
Sicut me habet . . .

Welches belehrende Licht wirft Plautus auf die Gauner und ihre Düpes, der kleinen und grossen Politik, wenn er den Tranio, der die beiden Alten an Einem Nasenring festhält, in einem Selbstgespräch sagen lässt:

Man sagt, dass Alexander und Agathokles
Viel Grosses thaten, doch was sind sie gegen mich,
Der ich allein die allergrössten Thaten thu'?
Der eine trägt den Sattel hier, der andre dort.
So hätt' ich mir ein neu Gewerbe zugelegt.
Denn Maulthiertreiber satteln sich die Esel nur;
Ich lasse mir die Menschen selbst gesattelt stehn.
Sie tragen gut. Was man auch auflegt, tragen sie.

Ganz ähnlich argumentirt der Ritter Sir John Falstaff über den Friedensrichter Robert Schaal, den er wie Siegelwachs so lange zwischen den Fingern drehen will, bis er weich geworden.

Der fünfte Act ist voll von dergleichen intentionellen Winken, die den Komödien-Sack schlagen, und den Esel im Parterre meinen. So z. B. (Sc. 2. v. 17ff.):

Theuropides. Dass du meinen Sohn verderbt hast, das behaupt' ich.
Tranio. Höre nun!
Ich gesteh, dass er gefehlt hat, sich ein Mädchen frei gekauft,
Als du fort warst, Geld auf Zins geborgt und dieses durchgebracht.
That er da, was nicht auch Bursche aus den besten Häusern thun?

Theuropides zu dem für Tranio bittenden Callidamates:

Alles Andre trag ich leichter, als die Art, mit welcher er
Mich gefoppt hat.
Tranio. Nun das hab' ich gut gemacht; drob freu' ich mich.
Wer schon graues Haar hat, sollte endlich klug geworden seyn.

Auf Callidamates' Versicherung von Philolaches' aufrichtiger Reue sagt Theuropides:

Schämt er sich, dass er's gethan hat, halt' ich ihn bestraft genug . . .
Tranio. Was wird nun aus mir?
Theuropides. Hängend lass' ich dich, du Unflath, geisseln!
Tranio. Auch wenn ich mich schäm'?

Welcher freche Zug von naiver Komik, der zugleich ein ironischer Schlangenstich!

Die Komödie der Alten ist und bleibt für alle Zeiten eine Schule der guten Sitte, der Lebensklugheit, der Familienmoral. Den Leitfaden, den uns die Parallele des berühmten Historikers an die Hand gab, wir sehen ihn, zu unserem Befremden, nun abermals auch in dieser zweiten Komödie, und bei Feststellung eines wesentlichen Charakterzuges, uns entschlüpfen. Wir finden auch hier wieder bestätigt, dass Plautus dem Unterhaltungslustspiel der „feinern und guten Gesellschaft", der Menander-Komödie jenen ethischen Gehalt gab, jenen „pädagogischen Zweck" einpflanzte, den Mommsen als eigenthümliches Merkmal und als besondern Vorzug, im Vergleiche mit Plautus, für die Komödie des Terenz in Anspruch nimmt. Wie muss uns nicht erst die Ansicht eines um den Plautus so verdienten Schulmannes und Pädagogen, wie Prof. Köpke, an unserem Ergebniss irre machen, die (S. 232) sich dahin ausspricht: „Dass das alte Lustspiel oder das wahre überhaupt, von den sogenannten moralischen Beweggründen frei und losgebunden, nur die Kraft walten lässt und daher, wie das Leben selbst, dem Verstande und der Consequenz über die Ohnmacht und Beschränktheit den Sieg verleiht." Den Schurken also, der den ehrlichen aber einfältigen Mann an Verstand und Consequenz, oder, in's Schurkische übersetzt, an Gaunerverstand und Unverschämtheit übertrifft, und der den beschränkten braven Mann mit Lug und Trug umspinnt, je fester desto rühmlicher — ein solcher kraft- und listbegabter Schurke wäre, wie im Leben, so im „wahren Lustspiele", der Mann nach dem Herzen des Dichters und der Schulästhetik. Was soll aus der Pädagogie und ihrem Nachwuchse werden, wenn der Bakel des Orbilius sich auf die Kunststücke von Circe's Stecken legt? Immerhin. Mag der Pädagog es mit seinem Schulgewissen ausmachen, wenn er, im Leben, wie im Lustspiel, dem Verstand und der Consequenz der Tranio's das Wort redet, und sich der Erfolge freut, die sie über die Ohnmacht und Beschränktheit ihrer Opfer davontrugen. Unser Leitstern in der Geschichte des Drama's ist die entgegengesetzte Ueberzeugung. Ueberall, wo jene grundsätzliche Verwerfung der „sogenannten moralischen Beweggründe" Princip und Stimmung der Dramatiker bildet, ist die

Ohnmacht auf Seiten des Dichters; erscheint die innere Kraft seiner Kunst und poetischen Leistungsfähigkeit gebrochen; bringt der Dramatiker Lust- und Trauerspiele hervor, die, bei aller möglichen Bravour der Technik und äussern Form, innerlich todt, faul im Marke und grundverwerflich sind. Die Alten waren die grossen Künstler und Dichter, weil sie die strengsten und grössten Moralisten und Pädagogen waren. „Wo ich aufhöre sittlich zu seyn, habe ich keine Gewalt mehr.“ Dieses grosse Wort von Goethe [1]) muss vor Allen der dramatische Dichter seinem Herzen und seinen Conceptionen einprägen.

Die Gefangenen (Captivi). Von dieser Komödie sagt Lessing, der sie übersetzt hat, in seiner Abhandlung über Plautus [2]): „Es ist gewiss, dass es das vortrefflichste Stück ist, welches jemals auf den Schauplatz gekommen ist.“ In der Kritik über die Gefangenen [3]) wiederholt er: „Dieses Stück ist das schönste, welches jemals auf das Theater gekommen“, und begründet auch sein Urtheil:

„Ich nenne“, fährt Lessing fort, „das schönste Lustspiel nicht dasjenige, welches am wahrscheinlichsten und regelmässigsten ist; nicht das, welches die sinnreichsten Gedanken, die artigsten Einfälle, die angenehmsten Scherze, die künstlichsten Verwickelungen und die natürlichsten Auflösungen hat: sondern das schönste Lustspiel nenne ich dasjenige, welches seiner Absicht am nächsten kommt, zumal wenn es die angeführten Schönheiten grösstentheils auch besitzt. Was ist aber die Absicht der Komödie? Die Sitten der Zuschauer zu bilden und zu bessern. Die Mittel, die sie dazu anwendet, sind, dass sie das Laster verhasst, und die Tugend liebenswürdig darstellt. Weil aber diese allzuverderbt sind, als dass diese Mittel bei ihnen anschlagen sollten, so hat sie noch ein kräftigeres, wenn sie nämlich das Laster allzeit unglücklich und die Tugend am Ende glücklich seyn lässt. . . . Wahr ist es, die meisten komischen Dichter haben gemeiniglich nur das erste Mittel angewendet; allein daher kommt es auch, dass ihre Stücke mehr ergötzen, als fruchten. Plautus sah es ein; er bestrebte sich also, in den Gefangenen ein Stück zu liefern, uti boni meliores fiant (damit die Guten besser werden) . . . Es ist ihm als einem Meister geglückt, und so, dass

1) W. III, 228. — 2) S. 16. — 3) S. 77—139.

ihn niemand übertroffen hat. Wenn man überzeugt seyn will, wie liebenswürdig die Tugend geschildert sey, so darf man auch nur den dritten Auftritt des zweiten Aufzugs lesen. Jeder, wer eine empfindliche Seele besitzt, wird mit dem Hegio sagen: „Was für grossmüthige Seelen! Sie pressen mir Thränen aus.“ Noch schöner aber ist der fünfte Antritt des dritten Aufzuges. Wer die Tugend und das göttliche Vergnügen, welches sie über die Seele ergiesst, kennt und empfunden hat, würde gewiss niemand anders als Tyndarus seyn wollen“ . . . In den Gefangenen, heisst es weiter, habe Plautus „den nach ihm folgenden Dichtern das erste Beispiel gegeben, wie das Lustspiel durch erhabene Gesinnungen zu veredeln sey.“

Das sind die Herzensergiessungen freilich keines kunstliebenden Klosterbruders, aber des grössten deutschen Dramaturgen und eines der grössten dramatischen Dichter, die für die Bühne geschrieben. Die neuere Aesthetik der Kunstsophisten, die Aesthetiker der Selbstzwecks- d. h. der Genusszwecks-Kunst, des blossen Geschmackskitzels und weibischer Geisteswollust — die Kinäden und Eunuchen der Kunstästhetik, diese lächeln über Lessing's altväterische Kunstmoral, über Lessing's tugendbeschränkte Kunstprincipien und sittenbessernde Dramatik und betrachten sie als abgethan und verschollen. Wer aber die Theorien nach ihren Früchten beurtheilt, für wen jegliche wahrhafte Kunstschöpfung aus der Absicht, die Sitten der Beschauer zu bilden und zu bessern; aus der Absicht, das Sittliche, das in der Kunst mit dem Göttlichen identisch, zu veredeln, zu stärken und zu erhöhen; aus der begeisterten Absicht hervorgegangen: im Wege der Geschmacksbildung durch das Kunstschöne den Sinn für das Sittlichschöne zu wecken und zu kräftigen; die Volksseele zu läutern, höher zu stimmen, für Recht, Wahrheit und Freiheit zu entflammen — wem dieser Kunstzweck als der einzig wahre und würdige einleuchtet: der wird sich auch zu den Kunstansichten des Verfassers von Laokoon, von der hamb. Dramaturgie und des Dichters einer Mina von Barnhelm, Emilia Galotti, eines Nathan bekennen; nicht zu Theorien von abstracten oder frivolen Schulköpfen, die mit all' ihrer mehr Rauch als Licht verbreitenden Kunstphilosophie keine Scene in den genannten unsterblichen Dramen zu schreiben, ja, bei so völliger Verkehrung von Lessing's

innerstem Kunstprincip, und bei so dünkelhafter Ueberhebung über dasselbe, keine Scene in jenen Dramen nach ihrem dramatischen Kunstwerthe zu fassen, geschweige kunstkritisch ihr gerecht zu werden vermöchten. Und was sind diese Schulköpfe als Dramaturgen, als Kritiker, als Schriftsteller, als Forscher und Kämpfer für Wahrheit und Freiheit, was sind sie als Männer und Charaktere neben Lessing? Welches ihrer dramaturgischen oder kunstkritischen Werke darf sich an epochemachender reformatorischer Bedeutung, welches an fruchtender Meisterschaft, lichter Darstellung und Schreibart mit einem von Lessing's kritischen Hauptwerken messen? Wir werden daher unverbrüchlich und unbeirrbar an ästhetischen Grundsätzen festhalten, die nicht blos von Lessing's dramatischen Schöpfungen, die von den Meisterwerken der Bühne aller Zeiten und Völker ihre Bestätigung und Beglaubigung empfangen.

Verweisend auf Lessing's Kritik der Gefangenen, dürfen wir uns mit der Angabe des Inhalts und Auszügen aus den von Lessing hervorgehobenen zwei Scenen begnügen.

In dem Kriege zwischen Aetolien und Elis geräth Philopolemus, Sohn des Aetoliers Hegio, in Gefangenschaft, und wird an einen Arzt in Elis als Sklave verkauft. Hegio's jüngerer Sohn, Paegnius, war ihm als vierjähriger Knabe von seinem Sklaven, Stalagmus, gestohlen und in Elis an einen dortigen Einwohner verkauft worden, der ihm den Namen Tyndarus giebt und ihn seinem gleichaltrigen Sohn, Philocrates, zum Gespielen schenkt. Derselbe Krieg hatte aber auch den Philocrates aus Elis, nebst seinem Sklaven Tyndarus, in die Gefangenschaft der Aetolier gebracht. Unter andern gefangen genommenen Eliern hatte Hegio auch den Philocrates und Tyndarus in der Absicht gekauft, um die Auswechselung seines Sohnes Philopolemus gegen die eingekauften Elier zu bewirken. Philocrates, der die Gelegenheit nach Elis zurückzukehren mit Begierde ergreift, hatte die Rolle mit Tyndarus getauscht, und diesen für seinen Herrn, sich für den Sklaven ausgegeben, in der richtigen Voraussetzung, dass Hegio den vermeintlichen Herrn als Pfand zurückbehalten und den Knecht nach Elis schicken werde, um das Austauschungsgeschäft zu betreiben. Kaum ist Philocrates abgereist, wird dem Hegio von einem Elischen Gefangenen, Aristophontes, die Täuschung

entdeckt. Hegio, darüber entrüstet, lässt den Tyndarus in Ketten legen, und in den Steinbrüchen arbeiten. Bald darauf kehrt Philocrates, zur höchsten Verwunderung des Hegio, mit dem ausgewechselten Philopolemus zurück, welcher zugleich den in Elis wiedergefundenen Sklaven, Stalagmus, gefesselt mitbringt. Philocrates fordert seinen Tyndarus zurück. Hegio lässt denselben aus den Steinbrüchen herbeiholen. Unterdessen wird Stalagmus über seinen Kinderraub verhört und es ergiebt sich, dass der von ihm gestohlene jüngere Sohn des Hegio, Paegnius, der so hart behandelte Tyndarus ist. Die Erkennung von Vater und Sohn gehört zu den erschütterndsten Rührungen der Bühne. Eine Nebenfigur, der Parasit, Ergasilus, Hausfreund des Hegio, mag wohl der liebenswürdigste und jovialste aller Parasiten der alten Komödie seyn.

Als eine Besonderheit wird an diesem Stücke bemerkt, dass kein Frauenzimmer darin vorkommt, ferner wird dem Lustspiel Verletzung der Einheit der Zeit Schuld gegeben: Aetolien und Elis liegen 10 bis 12 Meilen auseinander, die Philocrates an einem Tage zweimal zurücklegt. Scenen-Verwandlungen will Metastasio in der Mostellaria nicht weniger als fünf gefunden haben [1]: ein himmelschreiender Verstoss gegen die französische Schablone! An derlei Quisquilien ist kein Wort weiter zu verlieren.

Die von Lessing gerühmte Scene (II, 2) spielt zwischen Hegio, Tyndarus und Philocrates, der als vorgeblicher Sklave des Tyndarus nach Elis gehen soll, um wegen der Auswechselung von Hegio's Sohn, Philopolemus, gegen seinen vermeinten Herrn, den Tyndarus, zu unterhandeln:

Philocrates (zu Tyndarus). Willst du deinem Vater sonst
Noch was melden lassen?
Tyndarus. Dass gesund ich bin; und sag' ihm dreist,
Dass die Eintracht niemals unter uns gestört war, Tyndarus,
Dass du niemals was verschuldet, noch ich dir zuwider war,
Dass du, selbst in grossen Nöthen, deinem Herrn gehorsam warst,
Und du immer treu von mir befunden bist, in Wort und That,
In Gefahr und Unglück . . .
Philocrates. Was du sagst, das that ich, und es freut mich, dass du's anerkennst,

1) Extr. de Poet. C. V. Vgl. Signorelli, Stor. de' teatri etc. II., p. 79. Not. 1.

Ob ich gleich dir's schuldig war; denn wenn ich jetzt, Philocrates,
Das erzählen wollte, was du stets mir Gutes hast gethan,
Vor der Nacht würd' ich nicht enden; denn wenn du mein Sklave wärst,
Hättest du wohl nie mir treuer folgen können!

Hegio (für sich).

O fürwahr,
Das ist edler Menschen Denkart! Thränen pressen sie mir aus!
Man kann seh'n, dass sie sich herzlich lieben! Wie hat doch der Knecht
Seinen Herrn gelobt . . .

Das punctum saliens liegt im Rollentausch der beiden Gefangenen, in Folge dessen der Vater seinen unerkannten Sohn als Geissel zurückbehält. Mit grosser Kunst und Feinheit ist die Trennung der beiden Gefangenen zu einer der schönsten Situationen benutzt. Des Tyndarus gefühlvolle Anerkennung von Philocrates' Treue und Hingebung für ihn empfindet der Zuschauer in die Seele des Tyndarus, dem dieses Verdienst zukommt, und der die Genugthuung geniesst, dem Abschiede von seinem Herrn, unter dem Schein einer rührenden Täuschung, durch die Versicherung seiner Liebestreue, den innigsten und doch nur von ihnen allein verstandenen Ausdruck zu geben. Die Stellung des Vaters zu dieser Scene erhöht in wunderbarer Weise die Rührung, die sich aber von der sentimentalen der weinerlichen Komödie dadurch unterscheidet, dass, in Folge der wohlthuenden Missverständnisse und Täuschungen, die Lustspiel-Stimmung erhalten bleibt, die in der Comédie larmoyante ganz und gar in betrübsame Weinerlichkeit zerfliesst.

Zum Abschied richtet Tyndarus an Philocrates noch die herzbewegenden Worte (Sc. 3. v. 81 ff.):

Nimm für immer mich zum Freund, und (auf Hegio zeigend) finde den Gefundenen.
Darum fass' ich dich bei deiner Rechten, um dich anzuflehn,
Dass du mir nie ungetreuer seyst, als jemals dir ich war.
Handle du für mich, du bist mein Herr, mein Schutz, mein Vater jetzt.
Dir empfehl' ich all mein Glück und Hoffen . . .

Mit dieser Scene schliesst der zweite Act. Der dritte setzt, gleich im Beginn, der Rührung, die jener als Schlussstimmung im Zuschauer zurückliess, durch den Parasiten, Ergasilus, den

heitern Lichtton der Komödie wieder auf; wie der Parasit denn auch das Stück eröffnet, und demselben, vorweg in der ersten Scene, den Lustspielton aufdrückt. So wird diese scheinbar episodische Figur zu einer kunstabsichtlichen Person, welche gleichsam die Rechte der Komödie, dem Rührenden gegenüber, wahrnimmt. Verwahrt sich doch gleich der Prolog gegen solche Absicht, der Komödien-Stimmung etwas zu vergeben (v. 61 f.):

> Nam hoc paene iniquum est Comico choragio,
> Conari de subito nos agere Tragoediam.

Leider verbietet der Raum, die witzigen Monologe dieses ergötzlichen und mit feiner Hand gezeichneten Schmarotzer-Hausfreundes mitzutheilen. Als Ersatz mag ein Auszug aus der von Lessing gepriesenen fünften Scene des dritten Actes folgen. Die Situation ist die, wo Hegio, durch den Kriegsgefangenen, Aristophontes, von der ihm gespielten Täuschung vernommen und, im grössten Zorne darüber, dass er im Tyndarus, statt des Herrn, dessen Sklaven als Unterpfand zurückbehalten, diesen in Fesseln legen lässt:

Hegio (zu seinen Knechten).
Legt diesem Schurken auf der Stelle Ketten an!
Tyndarus. Warum denn das? Was hab' ich denn gethan?
Hegio. Du fragst? . . .
Ihr müsst die Hände fester ihm zusammenziehn!
Tyndarus. Ich folg', und lässest du sie abthun ganz und gar!
Doch — warum zürnst du mir?
Hegio. Weil mich und meine Plane, so viel an dir war,
Durch Bubenstücke, Hinterlist und Lug und Trug
Zerrissen, nach Vermögen du zerstückelt hast . . ,
Tyndarus. Ich gestehe, dass diess
Sich Alles so begeben, als du sagst, und dass
Durch mein Bemühn, durch meine List er dir entkam . . .
Hegio. Das hast du dir zu deiner grössten Qual gethan.
Tyndarus. Sterb' ich nur nicht um Uebelthat, so acht' ich's nicht.
Komm' ich hier um, und kehrt er nicht, wie er's versprach,
So wird im Tode diese That mir Ruhm verleihn,
Dass meinen Herrn aus Kriegsgefangenschaft und
Zu Vaterland und Aeltern frey ich heimgebracht,
Und dass ich's vorzog, lieber meinen eignen Kopf
In Gefahr zu geben, als im Unglück ihn zu sehn.
Hegio. So mag man dich denn rühmen in der Unterwelt.
Tyndarus. Wer durch die Tugend umkommt, kann nicht untergehn! . .

Der Angeber Aristophontes, der gegenwärtig, merkt nun, welches Unheil er angerichtet, und bereut in einem a parte, was er gethan. Auch dieser Zug bezeugt das feine Kunstgefühl des Komikers, der die herrliche Scene durch kein unedles Motiv beflecken liess.

Hegio (zu Tyndarus).
Hab' ich nicht jedes Lügenwort dir untersagt?
Tyndarus. Dem taugte nicht die Wahrheit, dem ich dienlich war.
Ihm half die Lüge.
Hegio. Dich verdirbt sie.
Tyndarus. Das ist gut.
So freu' ich mich, gerettet jetzt den Herrn zu sehn,
Dem mich zum Wächter zugesellt mein alter Herr.
Doch hältst du meine That für schlecht?
Hegio. Für schändlich gar.
Tyndarus. Ich, der ich hierin anders denke, nenn' sie gut!
Bedenk', wenn einer deiner Sklaven deinem Sohn
Diess thäte, wie du dankbar wohl ihm würdest seyn?
Gäbst du die Freiheit wohl dem Sklaven, oder nicht?
Und wäre wohl der Sklav dir lieb? Antworte mir!
Hegio. Kann seyn!
Tyndarus. Und warum zürnest du denn mir so sehr?
Hegio. Weil du weit treuer jenem Alten warst, als mir . . .

Schwerlich möchte es ein zweites Lustspiel geben, wo aus Missverständniss und Täuschung, mit so unvergleichlicher Kunstwirkung, eine ähnliche Situation entspränge, wie hier zwischen Vater und Sohn.

Der immer mehr erzürnte Alte befiehlt den Tyndarus in die Steinbrüche abzuführen:

Aristophont. Bei Göttern und bei Menschen fleh' ich, Hegio,
Dass er nicht ganz verloren geht.
Hegio. Da sorg' ich schon.
Bei Nacht soll er in Ketten liegen und bewacht;
Bei Tage gräbt er unter der Erde Steine aus . . .
. Führt ihn fort!
Tyndarus. Das Eine bitt' ich, kehrt Philocrates zurück,
Dass du erlaubest, ihn zu sprechen und zu sehn.
Hegio (in höchster Wuth zu den Sklaven).
Ich würg' euch, schafft ihr nicht sogleich den Menschen fort!
(Hegio stösst den Tyndarus fort, während ihn die Sklaven ziehen.)
Tyndarus. Gestossen und gezogen heisst doch wohl Gewalt . . .

Die Scene schliesst den Act. Den vierten leitet der Parasit Ergasilus wieder ein. Er ist es, der dem Hegio die erste Nachricht von seines Sohnes, Philopolemus, Ankunft bringt, welcher im Hafen eben nur mit Philocrates und dem Sklaven Stalagmus, eingetroffen, dem Räuber von Hegio's jüngerem Sohne Paegnius (Tyndarus). Hegio, vor Freuden ausser sich, erfüllt auch des Parasiten höchsten Seelenwunsch:

Hegio. Fordre, lange, nun nach Lust; zum Küchenmeister mach' ich dich.

Eilt ab, seinem Sohne Philopolemus in die Arme:

Ergasilus (allein)
Jener geht, ich habe Vollmacht über seine Küche nun!
Grosser Gott, wie will ich gleich die Köpfe von den Rümpfen hau'n!
Ha, wie sollen die Schinken schmecken! Wie soll schmecken mir der Speck!
Ha, wie sollen die Wammen flammen! Wie die Seiten gleiten mir!
Ha, wie sollen die Schlächter schwitzen! Wie der Schweinekäufer Schaar!
Denn was sonst zum Schmaus gehöret, herzuzählen ist zu lang.
Jetzo geh' ich in ein Staatsamt; und dem Speck halt' ich Gericht,
Und den Schinken, die dort hängen, unerhört soll Hülfe nahn.

Der fünfte Act bringt nun die Erkennung. Tyndarus erscheint, aus den Steinbrüchen herbeigeholt, noch mit Ketten belastet, vor dem „unglücklich beglückten Vater", vor Philocrates und dem Sklaven Stalagmus. Eine Schlussscene, die durch Situation und beglückungsvolle Auflösung ihres gleichen sucht.

Und noch immer keine Spur von „Opposition der Kneipe gegen das Haus", die bei Plautus vorwalten soll! Das Umgekehrte haben wir vielmehr bis jetzt bei ihm herrschen und von ihm erstreben sehen. In den vier besprochenen Komödien erscheint Plautus gleichsam selber als der Hausgott, der wohlthätige, segenreiche Lar, den er im „Kästchen" (cistellaria) den Prolog sprechen lässt, indem er überall für das Heil, die Wohlordnung und die Sittenzucht des Familienwesens, des „Hauses", eintritt, gegen das Wüste, Zucht- und Sittenlose des haus- und familienlosen Abenteuerns, dessen Wanderzelt und fahrende Herberge das

Wirthshaus, die Schenke, oder „Kneipe“, und das Fremdenhaus ist, das unstäte liederliche Daheim der Landstürzer und Strolche. Umgekehrt, wie gesagt: Eine Opposition des gesitteten Haus- und Familienlebens gegen die Komödie der Kneipe und der Abenteuer haben wir bisheran, in den ersten vier Komödien des Plautus, als Grundabsicht herrschend gefunden, zu welcher sich auch der grosse Komiker im Prolog der Gefangenen offen bekennt (v. 57 f.):

> Hier giebt es keinen eidvergessnen Kuppelwirth,
> Nicht lust'ge Dirne, keine Eisenfresser hier . . .
>
> Hic neque perjurus leno est, nec meretrix mala,
> Neque miles gloriosus . . .

Doch dieser! des Plautus Bramarbas, der Miles gloriosus, der — fürchten wir — möchte die Charakteristik des berühmten Geschichtsschreibers und Kunstrichters bewähren. Ein Komödienheld, wie geschaffen, um die Ansicht des vollwichtigen Kenners römischen Geistes und Wesens durchzufechten, die Ansicht: dass Plautus, in den Motiven wie in der Sprache, „in der Kneipe steht“, und dass bei Plautus, im Gegensatz zu Terentius, eine Opposition der Schenke gegen das Haus herrscht. Im Miles gloriosus, wenn irgendwo, wird dieser Wesensunterschied der beiden römischen Komiker seine gloriose Bestätigung finden.

Betrachten wir die Fabel. Die Figur des prahlsüchtigen Soldaten (Thrason), dessen geschichtliches Urbild in dem Soldatenobersten (ξεναγός) der Diadochen-Könige zu suchen, ist uns schon aus der neuern attischen Komödie bekannt.

Auf seiner Werbewanderung kommt Held Mauersturm (Pyrgopolinices) auch nach Athen. Von hier gelingt es ihm, durch reichliche Geschenke an die Mutter, die Tochter, Philocomasium, die Geliebte eines jungen Atheners, Namens Pleusides, während der Abwesenheit des letztern, zu entführen. Des Pleusides Diener, Palaestrio, der seinem Herrn die Nachricht von der Entführung der Geliebten zu hinterbringen, auf dem Wege nach Naupactus ist, wo Pleusides sich zur Zeit aufhält, Palaestrio geräth unter die Seeräuber und durch diese in den Dienst des Bramarbas nach Ephesus. Hier findet Palaestrio die Philocomasium, meldet es, im Einverständniss mit ihr, seinem Herrn, der jetzt in Athen, und fordert ihn zur Befreiung der Geliebten aus

den Klauen des Bramarbas auf, der ihr zuwider ist. Pleusides reist sogleich nach Ephesus, und kehrt bei seinem dortigen Gastfreunde, Periplectomenes, ein, welcher zufällig ein Wandnachbar des Bramarbas ist. Eine Oeffnung durch die Wand brechen, Philocomasium in die Arme des Geliebten fliegen, dem Wächter, den der eifersüchtige Bramarbas angestellt, und der in Pleusides' Armen das Mädchen erblickt, weissmachen, dass er nicht Philocomasium, sondern ihre, zum Verwechseln ähnliche Zwillingsschwester mit Augen sähe — das Alles war rascher erfolgt, als Mauersturm je eine Mauer erstürmt. Und nun die ergötzlichen Auftritte, die aus dieser Doppelschau sich ergeben. Die lustige Dupirung des Eisenfressers, den Palaestrio in das Netz der eigenen Eitelkeit und Lüsternheit verstrickt, indem er ihm einredet, dass alle Frauen und Mädchen in Ephesus in ihn verliebt sind; unter diesen am tollsten die junge reiche Gattin des alten Periplectomenes, die seinetwegen ihrem Manne davonlaufen und sich mit ihm verbinden will. Diese junge reiche Gattin von bezaubernder Schönheit ist eine verschmitzte Buhlerin, die sich zu der Rolle versteht. Das einzige Hinderniss ist Philocomasium. Aber Mauersturm kennt kein Hinderniss. Seine Begierde nach dem Besitz der schönen jungen reichen, leidenschaftlich in ihn verliebten Unbekannten kann den Augenblick dieser Vereinigung und die Entfernung der Philocomasium nicht erwarten. Sie soll schleunigst mit dem Schiffe, das ihre Zwillingsschwester hergebracht, absegeln. Mag sie die Geschenke alle behalten, nur fort! Seine ganze Habe, wenn sie will, nur schleunigst fort! Schon ist Pleusides, als Steuermann verkleidet, zur Stelle, um Philocomasium abzuholen, die vor Betrübniss über die Trennung von ihrem Bramarbas trostlos ist. Mauersturm kann sie nur beklagen, — geschieden aber muss seyn. Als letzte Gnade erbittet sie sich den Palaestrio zum Geschenk. Er giebt ihn ihr mit Freuden. Palaestrio ist in Verzweiflung, einen solchen Herrn zu verlassen. Endlich sind sie fort. Bramarbas auf den Flügeln der Liebe in das Haus des Periplectomenes, um die neue Geliebte zum ersten Mal an sein mauerstürmisches Herz zu pressen. Mit nicht geringerer Inbrunst erwartet ihn Periplectomenes, nebst einem halben Dutzend Knechten, die vor Sehnsucht brennen, ihn in ihre Arme zu schliessen, darunter Koch Corio mit einem haarscharf geschliffe-

nen Küchenmesser, um den Mauerbrecher für alle Zeiten vom Ehebrecher zu curiren (Act. V. Sc. 1.):

Periplectomenes (zu seinen Knechten).
Schleppt ihn fort; wenn er nicht folget, hebt ihn hoch und reisst ihn fort!
Lasst ihn zwischen Erd' und Himmel schweben, reisst in Stücken ihn!
Mauersturm. Periplectomenes, dich beschwör' ich!
Periplect. Ganz umsonst beschwörst du mich.
Untersuch' auch, ob dein Messer tüchtig scharf ist, Corio!
Corio. Längst schon wünscht es diesem Buhler aufzuschneiden seinen Wanst.
Mauersturm (in höchster Angst).
Es ist aus.
Corio. Noch nicht; doch baldigst. Fall ich jetzt den Menschen an?
Periplect. Nein, vorher kriegt er noch Prügel.
Corio. Tüchtig, wie es sich versteht!
Mauersturm. Weh ich bin schon ganz zerprügelt, habe Mitleid!
Corio (zu Periplect.). Schneid' ich bald?
Periplect. Immer zu! . . .
Mauersturm. Dich beschwör' ich, eh er schneidet, höre meine Worte doch!

. .

Periplect. Schwöre, dass du keinem Menschen um den Vorfall Böses thust.

Mauersturm schwört bei Mars und Dianen und allen Heiligen.

Corio. Prügeln wir ihn jetzt noch einmal, und dann dächt' ich, könnt er gehn.
Mauersturm. Dafür soll dich Gott belohnen, dass du mir zum Troste sprichst.
Corio. Gut, so gieb uns hundert Thaler! . . .
Mauersturm. Ich geb's

Mauersturm kann noch von Glück sagen, dass man hier den Esel schlägt und den Sack meint. Zuletzt muss er doch noch die Hefen des bittern Kelches bis auf die Neige austrinken. Sein Knecht meldet ihm die Abreise der Philocomasium mit ihrem Liebhaber als Steuermann. Nun erst steht in seiner ganzen Grösse der gehörnte Esel vor ihm da, den man aus ihm gemacht hat:

Weh mir Tropf!
Man betrog mich . . .
. Doch mir ist ganz recht geschehn.

Ging' es andern Buhlern auch so, gäb' es ihrer weniger . . .
(Si sic aliis moechis fiat, minus hic moechorum siet.)

Schliesst mit einem solchen Merks und Denkzettel ein Komiker, in dessen Komödien die Schenke Opposition gegen das Haus macht? Oder nimmt nicht auch diese Komödie, deren Held ein heimathloser Prahlbold, Freibeuter und fahrender Ehebrecher, nimmt nicht auch diese Komödie des eisenfresserischen Strolchenthums Rache an dem abenteuernden Vagabunden, der das Familienleben zu einer Herberge poltert, und die Familienehre als sein Nachtlager betrachtet, das er am Morgen wie eine Streuschütte verlässt, um fürbass umher zu sterzen? Noch mehr. Plautus' Opposition gegen das haus- und familienfeindliche Lotterwesen tritt in keiner seiner Komödien vielleicht so offen zu Tage, wie in dem Miles gloriosus, dem er sogar die Schlussmoral des Stückes in den Mund legt. Den prahlsüchtigen Landstreicher selbst lässt er, nach empfangener Züchtigung, den Stab über alle diejenigen brechen, die, wie er, die wüste Herumtreiber-Wirthschaft in ein geordnetes Familienleben tragen und gegen ein gesittet umfriedetes Hauswesen mit der Heerstrassen-Schenke Sturm laufen. Wenn irgend ein Lustspiel des Plautus die Komödie der Opposition des Hauses gegen die Kneipe ist, so ist diess sein Miles gloriosus.

Der Brautschatz, Trinummus. Act IV. Sc. 2. erklärt der Sycophanta, bei seinem ersten Auftreten: dass er den heutigen Tag Trinummus nennen wolle, denn für drei Nummen (drei Denare) oder drei Drachmen (ein rheinischer Gulden ungefähr) habe er sich auf heute zu Schelmenpossen verdungen:

Huic ego diei nomen Trinummo faciam: nam ego operam meam
Tribus nummis hodie locavi ad artes nugatorias.

Im Prolog, den die Schwelgerei (Luxuria) und die Dürftigkeit (Inopia) dialogisch sprechen, nennt Erstere die griechische Quelle des Plautus (v. 19 Philemo scripsit, Plautus vortit barbare: „Philemon schrieb's und Plautus setzt es in Latein"). Der ehrliche Zeitgenosse des Ennius und des ält. Scipio schreibt noch „in's Barbarische", statt in's Lateinische". Aus dem Θησαυρός des Philemon hat sich ein Bruchstück von 1½ Versen

bei Athen.[1]) erhalten. Bekanntlich hat Lessing den Trinummus des Plautus, unter dem Titel „der Schatz“[2]), in Einen frisch und lebendig dialogisirten Act zusammengezogen und für die deutsche Bühne bearbeitet. In der gedachten Abhandlung über Plautus sagt Lessing vom Trinummus: „Nächst den Gefangenen des Plautus ist dieses sein vortrefflichstes Stück.

Lesbonicus, Sohn des Athenischen Bürgers Charmides, der in Handelsgeschäften nach Asien gereist ist, hat sich, während der Entfernung seines Vaters, einer lockern Lebensweise ergeben. Nachdem er Alles durchgebracht, benutzt er die Abwesenheit seines ihm vom Vater gesetzten Vormundes Callicles, welcher auf einige Tage auf sein Landgut gereist ist, um auch das väterliche Haus zum Verkauf auszubieten. Als Callicles zurückkommt, ist die Feilbietung durch Anschlag schon erfolgt, die Verhinderung des Verkaufs daher, nach dem Gesetze, nicht mehr möglich. Um das Haus nicht in fremde Hände gelangen zu lassen, entschliesst sich der Vormund, es selbst von dem Sohne zu kaufen; um so mehr, als ihm dessen Vater, sein abwesender Freund, Charmides, vor der Abreise vertraut hatte, dass in dem Hause ein zur Mitgift für die Tochter bestimmter Schatz vergraben liege, den er, Callicles, eintretenden Falles, zu dem Zwecke verwenden möchte. In wenigen Wochen hat Lesbonicus das für's Haus erhaltene Geld verprasst. Den redlichen Callicles trifft noch dazu der Verdacht: er habe die Ausschweifungen des jungen Mannes zu seinem Vortheile benutzt. Wie Philolaches in der Mostellaria, ist der sittlich und wirthschaftlich heruntergekommene Jüngling Lesbonicus von Gemüthsart gut, und mehr durch andere Wüstlinge, die seine Gutmüthigkeit missbrauchten, als durch Hang und Neigung in eine solche Lebensweise hineingerathen. Dem Lesbonicus ist ein tugendhafter Jüngling, Lysiteles, gegenüber gestellt, der ihm als treuer Freund zugethan bleibt. Lysiteles bewirbt sich um die Schwester des Lesbonicus. Sein Vater Philto, anfangs gegen die Partie, weil das Mädchen ohne Mitgift, giebt schliesslich seine Einwilligung. Der Alte wirbt sogar selbst für den Sohn um die Schwester bei ihrem Bruder Lesbonicus. Dieser, zu stolz gesinnt,

1) IX. p. 385. D. Vgl. Meineke, Menandr. et Philem. Reliq. p. 367. — 2) Bd. I. Lachm.

und auch aus brüderlichem Zartgefühl, geht auf die Bewerbung nur unter der Bedingung ein, wenn der Alte ein kleines Landgut, das Lesbonicus noch besitzt, als Mitgift der Schwester annimmt. Das Landgut wird von Vater und Sohn ausgeschlagen; Lesbonicus jedoch dazu bewogen, dass er die Verlobung zusagt. Er selbst ist entschlossen, als Söldling in den Krieg zu ziehen. Der Vormund Callicles, von der Verlobung benachrichtigt, wünscht der Tochter seines abwesenden Freundes, Charmides, eine Aussteuer von dem verborgenen Schatze mitzugeben, ohne dass Lesbonicus etwas von demselben erfahre. Zu dem Zwecke stiftet er, auf den Rath eines ihm befreundeten Greises, Megaronides, dem er das Geheimniss von dem Schatze mitgetheilt, einen Sycophanten an, sich für einen Boten auszugeben, der von Charmides Briefe aus Asien mit einer Summe Geldes, zur Ausstattung für die Tochter, überbringe. Das Geld nimmt Callicles natürlich vom Schatze. Der Sycophant ist eben der für drei nummi sich dazu vermiethet. Kaum hat er die Bestellung ausgerichtet, trifft er mit dem alten Charmides zusammen, den er nicht kennt und der so eben aus Asien angelangt ist. Der Zungendrescher ermangelt nicht, dem Alten seine Lügen auszukramen, was eine ungemein lustig und trefflich erfundene Scene einleitet. Das Begegniss schliesst damit, dass sich der Alte zu erkennen giebt (IV. 2): „Hast du das Geld von ihm (dem Charmides in Asien) selbst bekommen?“ fragt Charmides.

Sycophant. Aus der Hand in meine Hand.
Charmides. Und wie sieht er aus?
Sycophant. Um anderthalb Fuss grösser als du bist.
Charmides. .
Kennst du ihn?
Sycophant. Du fragst sehr albern; täglich ess' ich fast bei ihm.
Charmides. Und wie heisst er?
Sycophant. Ganz, so wie ein braver Kerl zu heissen pflegt.
Charmides. Lass doch hören!
Sycophant (sich besinnend).
Wie er heisst? Heisst? Wie er heisst?
(b. S.) O weh mir Tropf!
Charmides. Nun was giebt es?
Sycophant. Unvorsichtig hab' ich den Namen verschluckt . . .
— — — — — — — — — — — — — —

L. so fängt der Name an.

Der Alte fragt ihm alle mögliche L's ab; endlich:

War's Chares? — Charidemus? Charmides?

Sycophant. Ja so war's, hol' ihn der Henker!

Der Alte tadelt den Fluch.

Sycophant. Was versteckt sich der Schlingel zwischen Lipp' und Zähne mir?

Charmides. Schimpfe nicht auf ferne Freunde!

Sycophant. Was verkroch sich auch der Lump . . .

Charmides. Doch wo ist er?

Sycophant. Ich verliess ihn beim Rhadamant auf Attika (im Text Cecropia).

Charmides fragt ihn nach den Ländern, die er bereist. Man kann sich denken, was für Geographie der Sycophant entwickelt. Endlich die Frage:

Hast du das Geld hier, das Charmides dir gab?

Sycophant. Und zwar Philippsstück', gezählt auf seinem Tisch mit eig'ner Hand,
Tausend Stück

Charmides. Bursche, gieb mir nur das Gold her!

Sycophant. Welches Gold, was meinst du denn?

Charmides. Das ich dir gegeben habe.

Sycophant. Mir gegeben?

Charmides. Ja so ist's.

Sycophant. Wer denn bist du?

Charmides. Der dir jene tausend Stück gab, Charmides.

Sycophant. Weder bist du das, noch wirst du's heut seyn, was das Gold betrifft,
Geh, du Schelm, mit Schelmereien will ein Schelm den andern fahn.

Charmides. Ich bin Charmides.

Sycophant. Vergebens bist du's, denn ich bringe nichts . . .
Sowie du dich charmidirt hast, so entcharmidire dich.
(Ut charmidatus es, rursum recharmida).

Der Sycophant steigert seine Frechheit bis zum Drohen mit Schlägen, „nach meinem Willen auf der Polizei Geheiss“ (v. 148) vapulabis meo arbitratu et novorum Aedilium.

Meine Müh' ist mir bezahlt schon, du magst sterben und vergehen.
Wer du sonst bist oder nicht bist, gilt mir keinen Pfifferling
Dass die Götter gleich zur Ankunft dich verderben, Charmides!

Damit empfiehlt er sich. Das inzwischen Vorgefallene erfährt

Charmides von seinem Knecht Stasimus. Der Alte glaubt sich von Callicles betrogen. In einer sehr wirksamen Scene zwischen ihm und Callicles erzählt ihm dieser mit der Freudigkeit eines guten Gewissens den wahren Sachverhalt. Charmides ist vollkommen beruhigt und zufrieden gestellt. Lysiteles holt sich die Einwilligung des Schwiegervaters mit einer ansehnlichen Mitgift für die Braut. Dem Lesbonicus erwirkt Callicles Verzeihung. Beim Erscheinen des reumüthigen Sohnes erwähnt der edle Vater des Geschehenen nicht. Statt einer Strafpredigt, erhält er vom Vater die Tochter des Callicles zur Frau. Man darf die Komödie als das vollendete Muster eines edlen, gemüthvollen Familienlustspiels rühmen.

Die Zwillingsbrüder (Menaechmi). Nächst dem „Geldtopf", ist diese die allgemein bekannteste Komödie des Plautus. Die Fabel stimmt, in den Grundzügen, mit der von Shakspeare's „Komödie der Irrungen" überein. Von zwei Zwillingspaaren, einem Herren- und Diener-Zwilling, wissen Plautus' Menächmen freilich nichts. Aber auch Shakspeare's Zwillinge nichts von den leichtfertigen Streichen des sicilischen Zwillings bei Plautus, wo der Eine neben der Ehefrau ein Mädchen unterhält, das er mit einem seiner Frau entwendeten Mantel beschenkt; und der Andere, von diesem Mädchen mit seinem Bruder verwechselt und bei ihr aufgenommen, sie um Mantel und goldene Spange betrügt. Das Stück spielt in Epidamnus oder Dyrrachium (Durazzo). Hier findet endlich der sicilische Zwilling, nach sechsjährigem Aufsuchen, den als Kind schon vermissten Bruder, auf dessen Spur ihn die Verwechselungen mit demselben führen. Die Identität bekundet der Diener, der sie erkennt. Die Komödie der Irrungen wird uns auf die Menächmen zurückführen, und Gelegenheit zu einer nähern Erwägung derselben bieten.

Der Schiffbruch. (Rudens: das Schiffsseil). Der Mädchenhändler Labrax, der sein Wesen in Cyrene (Nordafrika) treibt, hat eines seiner Mädchen, Namens Palaestra, an einen jungen Cyrener, Pleusidippus, für 30 Minen (675 Thlr.) verkauft. Kaum hat er das Aufgeld erhalten, reist der Gauner mit ihr und seinem ganzen Mädchenmarkt sammt Habseligkeit nach Sicilien ab, wo er für sein Geschäft einen günstigern Boden sich verspricht. Bald nach der Abfahrt entsteht ein fürchterlicher

Sturm, der ihn mit seinem Gastfreund und Helfershelfer, dem Schmarotzer Charmides aus Sicilien, schiffbrüchig an's Gestade zurückwirft. Die Palaestra war beim Schiffbruch mit einer Freundin, Ampelisca, in den an's Schiff gebundenen Kahn gesprungen und hatte sich mit ihr an die Küste Afrika's glücklich gerettet, wo die beiden Mädchen bei der Venuspriesterin, Ptolemocratia, ein Obdach finden. Beim Wasserholen erblickt Ampelisca die beiden alten Schufte am Gestade sitzen, sich gegenseitig schmähend und scheltend und einander den Verlust ihrer Habe und ihr Verderben Schuld gebend. Ampelisca stürzt sogleich in den Tempel zurück, um mit ihrer Freundin Palaestra am Altare der Göttin gegen den abscheulichen Seelenverkäufer Schutz zu suchen. Nicht lange, so hat sich auch schon der Seewolf (Labrax) eingestellt, um seine beiden jungen Sklavinnen mit Gewalt herauszuholen. Zu ihrem Glücke lebt in der Nähe ein aus seinem Vaterlande verbannter Athenischer Bürger, Namens Daemones, auf seinem kleinen Landgut, nicht weit von Syrene. Daemones vernimmt den Lärm und den Hülferuf des Trachalio, den sein Herr, Pleusidippus, nach dem Tempel geschickt hatte. Daemones entsendet seine Sklaven, welche den Kuppler, Labrax, aus dem Tempel schleppen. Indessen war Trachalio zu seinem Herrn geeilt, um ihn herbeizurufen. Pleusidippus erscheint und bemächtigt sich der Person des Kupplers, um ihn vor Gericht zu stellen. Die beiden Mädchen bleiben einstweilen im Hause des Daemones. Mittlerweile hat Gripus, ein Fischerknecht des Daemones, den Mantelsack mit den Kostbarkeiten des Kupplers aufgefischt. Trachalio, der ihn beim Funde betroffen, verlangt sein Theil und wünscht das Kästchen mit dem Kinderspielzeug der Palaestra wenigstens zu erhalten, welches ihm zur Entdeckung ihrer Eltern verhelfen könnte. Da Gripus sich auch hierzu nicht verstehen will, soll Daemones darüber entscheiden. Dieser erkennt sogleich an Kästchen und Spielzeug die Palaestra für seine als dreijähriges Kind ihm geraubte Tochter. Den Mantelsack nimmt er einstweilen für dessen Besitzer in Verwahrsam. Nun kehrt Labrax, dem inzwischen vor Gericht, auf die Klage des Pleusidippus, die Palaestra abgesprochen worden, nach dem Tempel zurück, um die Ampelisca wenigstens als sein Eigenthum zurück zu erhalten. Der Kuppler erfährt durch Gripus, dass sein Mantelsack gefunden sey,

und verspricht ihm 1200 Thaler (ein grosses Talent), wenn er ihm zur Wiedererlangung seines Ränzels verhilft. Daemones verabfolgt ihm den Mantelsack nur gegen Auszahlung der 1200 Thaler. Die Hälfte soll er als Kaufpreis für die Ampelisca wieder erhalten. Für die andere Hälfte will er dem Gripus, als dem Finder, die Freiheit geben. Labrax muss in den sauern Apfel beissen. Palaestra wird als Freigeborene die Gattin des Pleusidippus. Die freigekaufte Ampelisca wird dem Freigelassenen Trachalio zu Theil. So endet die bunt bewegte, mit meisterhaften Scenen reich ausgestattete Komödie. Eine solche Capitalscene bildet das Zankgespräch der beiden alten Bösewichter, deren gegenseitige Verwünschungen ihr Uebelbehagen noch ergötzlicher würzt (II, 6.):

Labrax. O weh! Es wird mir übel. Halt mir doch den Kopf!
Charmides. Ich wünsche, dass du dir die Lung' ausspeien magst.
Labrax. O weh! Palaestra, Ampelisca, wo seyd ihr jetzt?
Charmides. Vermuthlich füttert schon ihr Leib die Fisch' im Meer . . .
Labrax. Geh' fort von mir ins allergrösstc Ungemach!
Charmides. Thu' du's, das war auch mein Gedanke ebenfalls . . .
Labrax. O Binse, Binse, dein Geschick beneid' ich dir,
Weil du den Ruhm der Trockenheit dir stets bewahrt . . .
Fürwahr Neptun, du bist ein kalter Bademann . . .
Hielt er nur einen Laden je für warmen Punsch.
Allein nur kaltes Salzgesöffe bietet er.
Charmides. Wie überglücklich doch die Eisenschmiede sind,
Die bei den Kohlen sitzen; immer sind sie warm.
Labrax. O hätt' ich die Natur doch einer Ente jetzt,
Die trocken ist, sobald sie aus dem Wasser kommt.

So mancher Pinselstrich wirft seine Schlagschatten hinüber in Shakspeare's „Sturm."

Die Erkennungsscene ist eine der schönsten der römischen Komödie (IV, 4. 83 ff.):

Daemones. Reiche den Mantelsack mir, Gripus! . . .
Gripus. Nimm ihn hin!
Daemones. Hört, Palaestra, Ampelisca, beide, was ich sagen will!
Ist diess hier das Ränzel, wo dein Kästchen drin seyn sollte?
Palaestra. Ja.
Gripus. Ach, ich Aermster, bin verloren. Eh' sie ihn nur angesehn,
Sagt sie schon, er sey's.

Palaestra. Ich will dir Alles klar zu wissen thun.
Hier in diesem Mantelsacke muss ein Binsenkästchen seyn.
Was da drin ist, will ich einzeln alles nennen und du sollst
Gar nichts zeigen. Sag' ich Lügen, hab ich es umsonst gesagt.
Alles, was sich sonst drin findet, das soll sämmtlich euer seyn,
Doch ist's mehr, so bitt' ich, dass man mir das meine giebt.

Daemones. So sey's!
Klares Recht nach meiner Meinung!

Gripus. Doch nach meiner klarer Trug! . . .

Daemones. Ist es diess?

Palaestra. Ja, das ist's! O meine Aeltern, hier halt' ich euch eingehegt.
Hier verberg' ich Glück und Hoffnung, wieder zu finden euch dereinst.

Gripus. Nun dann müssen alle Götter dir erzürnt seyn, wer du seyst,
Da du deine Aeltern in so engen Raum zusammenpferchst.

Daemones. Hieher, Gripus! Deine Sach' ist's! Du dort, Mädchen, steh' von fern,
Sag' uns Alles, was darin ist, und wie's aussieht, nenn' es uns

Palaestra. Spielzeug ist darin.

Daemones. Das seh' ich.

Gripus. Ich verlor die erste Schlacht . . .

Daemones. Wie sieht es aus? Antworte nach der Reih'.

Palaestra. Erst ein kleiner goldner Degen mit n'er Aufschrift.

Daemones. Sage dann,
Welche Aufschrift hat der Degen?

Palaestra. Vatername steht darauf.
Dann von der andern Seit' ein Beilchen steht der Mutter Namen.

Daemones. Wart!
Was steht als Vatername auf dem Degen?

Palaestra. Daemones.

Daemones (entzückt).
Grosse Götter, wo steht meine Hoffnung?

Gripus. Wo die meinige? . . .

Daemones. Sprich, wie heisst der Mutter Name, welcher auf dem Beilchen steht?

Palaestra. Daedalis.

Daemones. Die Götter retten mich.

Gripus. Doch mich vernichten sie.

Daemones. Ganz gewiss ist's meine Tochter, Gripus!

Gripus. Sey sie's meinethalb!
(zu Trachalio)
Alle Henker mögen dich holen, dass du heut mir zugesehen.

Palaestra. Dann 'ne kleine silberne Sichel und zwei Händchen fest verschränkt.
Und ein Schweinchen.
Gripus. Geh' zum Henker sammt den Fackeln und dem Schwein!
Palaestra. Dann ein Goldherz, das mein Vater zum Geburtstag mir geschenkt.
Daemones. Ja sie ist's, ich halte mich nicht länger, eh' ich dich umarmt.
Tochter sey gegrüsst; dein Vater bin ich, welcher dich erzeugt.
Ich bin Daemones, und im Haus' ist deine Mutter Daedalis.
Palaestra. Heil dir unverhoffter Vater!
Daemones. Und auch du, wie lieb ich dich!..

Den Prolog lässt Plautus vom Arcturus sprechen, dem als Gott personificirten Sterne im Bootes (am Schwanz des Bären), von dem man glaubte, dass er, besonders bei seinem Untergange im Herbst, grosse Stürme bringe.

Die Zeit der Aufführung fiel nach Ritschl nicht vor 559 d. St., zehn Jahre vor Plautus' Tod.

Der Karthager (Poenulus). Auch diese Komödie dreht sich um Raub und Verkauf von Kindern, und deren schliessliche Erkennung und Anerkennung als Freigeborene. Im Poenulus gilt es gar die Entführung eines Knaben und zweier Mädchen aus Karthago. Knabe und Mädchen sind Geschwisterkinder. Jener, Agorastocles, unser Poenulus, wurde nach Kalydon, in Aetolien, an einen alten reichen kinderlosen Herrn verkauft, der ihn, bei seinem Tode, an Kindesstatt annahm, und zum Erben seiner Güter einsetzte. Der Vater des Knaben war bald nach dem Verschwinden seines siebenjährigen Söhnleins vor Harm gestorben. Die beiden Cousinen des Agorastocles, ihrem Vater, im Alter von 5 und 4 Jahren, zugleich mit ihrer Amme, geraubt, hatte der Räuber an einen Mädchenwirth, Lycus (Wolf), aus Anachorium (Acarnanien) verhandelt — „den ärgsten Schuft von Allen, so die Erde trägt", rühmt ihm der Prolog nach. Der Mädchenhändler siedelt nach Kalydon über und wohnt hier in einem Hause mit Agorastocles. Dieser verliebt sich in die ältere der beiden Schwestern, Adelphasium: „doch weiss er nicht, dass sie mit ihm Geschwisterkind", deutet der Prolog an (v. 97 ff.):

Noch berührt er je sie; also quält der Kuppler ihn . . .
Noch freit' er sie, noch wollte jener sie lassen ziehn,
Weil er verliebt ihn merket, führt er ihn ins Netz.

Die jüngere, Anterastilis, will ein Hauptmann Anthemonides zur Beischläferin sich kaufen. Zum Glücke der Mädchen trifft ihr Vater, Hanno, der seit Jahren sie aufsucht, in Kalydon ein, bevor sie Unwürdiges erdulden müssen. Der leidenschaftlich verliebte Agorastocles, durch die Habsucht des Kupplers Lycus aufs Aeusserste gequält, hat diesen unterdessen in einen doppelten Process verwickelt, mit Hülfe eines seiner Sklaven, welcher, als fremder Soldat verkleidet, mit einer angeblichen Kriegsbeute von 300 Philippstücken, verabredetermaassen, sich bei dem Kuppler eingestellt und, für die genannte Summe, bei demselben Aufnahme und Herberge gefunden hatte. Daraufhin wurde Lycus von Agorastocles vor Gericht des doppelten Verbrechens angeklagt: einen entlaufenen Sklaven verhehlt, und den Diebstahl mit ihm begangen zu haben. Bei dieser Verhandlung kommt auch die Herkunft der beiden Mädchen an den Tag, die ihr zu rechter Zeit eingetroffener Vater, Hanno, durch ihre Wärterin Giddeneme, als seine ihm geraubten Kinder erkennt. Zu gleicher Zeit findet er in Agorastocles seinen Neffen wieder, dem er mit Freuden seine ältere Tochter Adelphasium vermählt.

Den Hanno lässt Plautus Punisch sprechen und es von Agorastocles treuem Diener Milphio verdolmetschen, dem aber der gelehrte Dr. Bellermann in drei Programmen [1]) die beschämendste Unkenntniss und die gröbsten Schnitzer gegen die punische Grammatik nachgewiesen. Zur Zeit des zweiten punischen Krieges, wo Plautus lebte und im römischen Theater die Bellermann's dicht gesät sassen, die des Karthagischen mächtig waren und es so geläufig sprechen mochten, wie der gelehrte Berliner Punier, Dr. Bellermann, musste der fünfte Act durch das geradebrechte Karthagisch ungemein belustigend wirken. Heutzutage ist dieser Hochgenuss einem einzigen Sterblichen beschieden, dem Dr. Bellermann. Dagegen versteht die Liebesscene zwischen Agorastocles und Adelphasium noch heutigen Tages Jedermann, die, wer weiss? vielleicht für die Bellermann wieder punisch klingen mag. Adelphasium mit ihrer Schwester treten auf. Agorastocles und sein

1) Versuch einer Erklär. der punischen Stellen im Poenulus des Plaut. Drei Programme von T. J. Bellermann. Berl. 1808.

Diener Milphio, die das Stück eröffnet, befinden sich auf der Bühne (I, 2):

Milphio. Sieh da, willst du nicht
Dein Mädchen sehn?
Agorastocles. Das lohne dir der grosse Gott,
Da du diess angenehme Schauspiel mir gebracht . . .

Die Schwestern verhandeln ihre Angelegenheiten über Putz u. dgl. für sich, ohne jene zu bemerken.

Agorastocles. Wie schön ist der Tag heut, wie hold und voll Anmuth,
So würdig der Liebesgöttin, die heut ihr Fest hält!
Milphio. Bedankst du dich wohl, dass ich jetzt dich herausrief?
Du fühlst, billig ist's, mir ein Fass alten Weins
Zu schenken. Befiehl, dass man's hergiebt! Du schweigst noch?
Fiel die Zung' ihm aus? Zum Henker, warum stehst du so versteinert?
Agorastocles. So lass mich verliebt seyn. Verstör' mich nicht, schweige! —
Milphio. Gut! Ich schweige
Anterastilis. (zu Adelph.)
Lass uns gehen!
Adelph. Ach ich bitte, warum eilst du so?
Anterastilis. Du fragst?
Weil der Herr auf uns am Tempel wartet!
Adelph. Lass ihn warten! Bleib! . . .

Oder, meint sie zur Schwester, willst du dort Verkehr mit Bäderliebchen, Sklavenschätzchen pflegen? Ueber die „Sklavenschätzchen" erbost sich Milphio bei Seite:

„Solch ein Wort spricht so ein Ding
Nicht mit einem Glas voll Nebel kauf' ich ihr sechs Nächte ab."
Agorastocles. O ihr grossen ewigen Götter, was ist schöner unter euch?
Was besitzt ihr, dass ich glaube, ihr seyd glücklicher, als ich selbst,
Der ich so viel Schönes sehe? Venus ist nicht Venus mehr.
Diese Venus will ich ehren, dass sie mich holdselig liebt . .
Milphio. — — — Die du niemals angerührt?
Agorastocles. Auch die Götter lieb' und ehr' ich, und doch rührt' ich sie nicht an . . .

Kann Romeo zarter schwärmen? Ein Calderon'scher Liebesritter verzückungsvoller anbeten? Und ohne dass die munteren Farben des Lustspieltons von der Liebesbegeisterung in der leisesten Schattirung versehrt würden!

Agorastocles. Höre, willst du etwas Kluges und Gescheites thun?
Milphio. O ja!
Agorastocles. Kannst du mir auch folgen?
Milphio. Freilich.
Agorastocles. Geh' nach Haus' und häng' dich auf!
Milphio. Weshalb das?
Agorastocles. Weil du doch niemals mehr so süsse Worte hörst. Wesshalb wolltest du länger leben? Folge mir und häng' dich auf!
Milphio. Wenn du nur mit mir zusammen zur Rosine [1]) werden willst.
Agorastocles. Doch ich liebe diese.
Milphio. Doch ich Speis' und Trank.

Jene komische Kehrseite des Gracioso in der spanischen Komödie, die das naiv sinnliche Volksempfinden, dem geistig schwärmerischen Ueberschwang und Hochflug der Ritterstimmung gegenüber, festhält, und dessen komischen Gegensatz, nach Seiten der Weltbetrachtung und Lebensauffassung, Cervantes in dem Dualismus zwischen dem Junker von La Mancha und seinem Knappen bis zur Philosophie dieses bewussten Contrastes vertiefte — wir finden diese sinnreiche Parodie schon in der Komödienstellung der Plautinischen Sklaven zu ihren jungen Herren angedeutet, und vielleicht in keiner andern Scene mit so viel anmuthigem Witze zur Wirkung gebracht, wie in dieser. Wie artig und zierlich sind die Aparte's der beiden Gruppen des Liebenden mit seinem Diener, und der Geliebten mit der Schwester und Magd, behandelt!

Adelphasium. Noch eins!
Anterast. Und was?
Adelphasium. Sieh' mal, sind die Augen klar nun? Vorher hatt' ich was darin.
Anterast. Nein, es sitzt noch in der Mitten Etwas.
Adelphasium. Nimm doch deine Hand:

1) Uva passa, weil die Weintrauben, um zu Rosinen zu vertrocknen, aufgehängt werden. Pensilis uva. Hor. Sat. II, 2. v. 121.

Agorastocles (unwillig vor sich hin).
Dass du gar mit schmutzigen Händen ihr die Augen reiben darfst!

Illotis manibus, „mit ungewaschenen Händen", klingt feiner. Es liesse sich vielleicht übersetzen: „dass mit ungeweihten Händen du die Augen reiben darfst!"

(Die Mädchen sprechen für sich).

Agorastocles. Milphio!

Milphio (für sich). Auch du armer Milphio! — (laut) Nun, was steht dir zu Befehl?

Agorastocles. Ich beschwöre dich, wie Süsses spricht sie?

Milphio. Lauter Waffeln nur,
Sesam, Mohn und Honigkuchen, Nüsse, Rosinen und Mandelkern.

Agorastocles (nähert sich den Mädchen zaghaft und schüchtern, und begrüsst sie, zu Adelphasium):
Wohin eilst du?

Adelphasium. Ich? zum Tempel.

Agorastocles. Was zu suchen?

Adelphasium. Venus' Huld.

Agorastocles. Zürnt sie dir? Sie ist dir gnädig. Ich verbürge mich für sie.

(Adelphasium behandelt ihn spröde).

Agorastocles. Nimm doch deinen Schleier auf!

Adelphasium. Ich bin rein, drum bitt' ich, fass mich ja nicht an, Agorastocles! . . .

Agorastocles. Wie? Dich könnt' ich fahren lassen? Milphio, sage!

Milphio (für sich). Ach verdammt!
(laut) Was beliebt dir?

Agorastocles. Wesshalb zürnt die?

Milphio. Wesshalb diese auf dich zürnt?
Was soll mich das wohl bekümmern? — Das ist deine Kümmerniss.

Agorastocles. Wahrlich, Kerl, du bist verloren, machst du sie mir nicht so still,
Als die See ist, wenn das Meerhuhn seine Jungen führt hinaus.

Milphio. Was kann ich denn? —

Agorastocles. Bitte, schmachte, kose. —

Milphio. Gut, das will ich thun.
Aber dass du nicht den Sprecher hinterher mit Fäusten schlägst.

Adelphasium (im Fortgehen zu Agorastocles, der sie aufhalten will):

Lass mich, bist ein böser Mann. —
Viel versprichst du, doch von Allem hältst du nicht das Mindeste.
Du beschworst, mich frei zu kaufen, einmal nicht, nein hundertmal.
Weil ich deiner harre, schafft' ich nirgends andre Hülfe mir,
Und von dir kommt nichts zu Tage; also dien' ich nach wie vor.
Komm, o Schwester! (zu Agorast.) Du verlass mich!

Agorastocles. Weh! was machst du, Milphio?

Milphio (sich der Adelphasium nähernd).
Mein Vergnügen, mein Entzücken, du mein Leben, meine Lust,
Du mein Aeuglein, du mein Lippchen, meine Wohlfahrt, du mein Kuss,
Du mein Honig, du mein Herzchen, meine Milch, mein weisser Schwan!

Agorastocles. Das muss ich ihn sagen hören? Lieber geh' ich in den Tod,
Als dass ich ihn nicht gleich mit vieren schleppen lasse zum Henkerknecht.

Adelphasium (zu Milphio).
Fort mit dir, du Zungendrescher!

Milphio. Ich will gehn. Doch weisst du wie?
Lass dich erbitten, lass am Ohr dich fassen, lass dich küssen dann.
Denn ich werd' ihn weinen machen, wenn ich dich nicht besänftige.
Und dass er mich dann zerprügelt, söhn' ich dich nicht aus mit ihm,
Das befürcht' ich, denn ich kenne dieses Murrkopfs böse Art.
Desshalb bitt ich, mein Entzücken, lass dich doch von ihm erflehn!

Agorastocles. Nicht sechs Dreyer will ich werth seyn, schlag ich jenem Hundekerl
Nicht die Augen aus und Zähne. (Er prügelt auf ihn los.) Hier ist eins für deine Lust.
Hier der Honig, hier das Herzchen, hier das Lippchen, hier der Kuss!

Milphio. Herr, du versündigst dich, den Sprecher prügelst du.

Agorastocles (giebt ihm noch einige Schläge).
Nimm diess dazu,
Noch das Aeuglein, und das Lippchen und die Zung!

Milphio. Wann hörst du auf?
Agorastocles. Hiess ich so dich jene anflehn?
Milphio. Wie denn sollt' ich flehn?
Agorastocles. Du fragst?
Also solltest du sagen, Schurke: Dessen Lust hier fleh' ich an,
Dessen Honig, dessen Herzchen, dessen Lippchen, Zung' und Kuss,
Dessen Wohlfahrt, dessen Anmuth, dessen süsse Lieblichkeit,
Dessen Milchbrust, dessen zuckersüsser Schmant, du Galgenstrick,
Dessen Leben, dessen Liebe, dessen Inbrunst, Galgenstrick;
Alles was du dein genannt hast, musstest du benennen mein!
Milphio. Nun so seyst du dann beschworen, dessen Lust und mein Verdruss,
Dessen wohlbebrüstete Freundin, meine schwerentrüstete,
Dessen Auge, meine Blindheit, dessen Honig, meine Gall',
Dass du ihm nicht länger zürnest, oder wenn dirs nicht möglich ist — —
Adelphasium (ihn unterbrechend).
Nimm den Strick dich aufzuhängen sammt dem Herrn und eurem Haus! . . .
Anterastilis (zu Adelphasium).
Gieb ihm nur was Guts zur Antwort, dass er uns nicht länger hier
Lästig werde, denn er hält uns nur von unsrem Gang zurück.
Adelphasium (folgt der Schwester, mehr noch ihrem Herzen und sagt zu Agorastocles):
Diessmal will ich dir's noch schenken, Agorastocles!
Ich bin nicht mehr böse.
Agorastocles. Nicht?
Adelphasium. Nein.
Agorastocles. Ist es wahr, gieb mir 'nen Kuss!
(Da ergo, ut credam, suavium, klingt inniger und lieblicher. Vielleicht: „Dass ich's glaub', o einen Kuss!")
Adelphasium. Ja, sobald ich von dem Opfer hier bin.
Agorastocles. Gut, so spute dich!
Adelphasion. Komm, o Schwester!
Agorastocles. Aber hörst du, grüss in meinem Namen auch Göttin Venus!
Adelphasium. Soll geschehn.

Agorastocles. Und noch Eins!
Adelphasium Was giebt es noch?
Agorastocles. Fass dein Opfer mit kurzen Worten! hörst du, sieh mich auch freundlich an! (entzückt)
Ja sie that es. Eben diess auch wird an dir die Venus thun. (Die beiden Mädchen ab.)

Respexit. Idem pol Venerem credo facturam tibi —

Schliesst mit vollerem Tonfall und gefühlterem Nachruf. Vielleicht:

„Ja sie that es! Sey dir Venus hold, Geliebte, wie du mir!"

Wir erinnern uns keiner Liebes-Scene in der ganzen Komödien-Literatur, die so reich an Tönen wäre, an Schlaglichtern und Schattirungen, wie diese; so voll Komik, drolligem Ernst, anmuthigem Sprödsinn und liebesinniger Süsse. Nur Einer möchte eine Fülle solcher Scenen gedichtet, und er allein den musikalischen Reiz der Situation als höchsten Kunstzauber ausgesprochen haben: Mozart.

Epidicus. Der Name des Haussklaven von Stratippocles, einem jungen Athener, der diesem seinem Diener, Epidicus, zur Zeit des thessalischen Krieges den Auftrag gegeben, ein Mädchen, das er liebt, von einem Kuppler zu erkaufen und dieselbe, während seiner Abwesenheit beim Heere, an einem sichern Orte unterzubringen. Das Kaufgeld schwindelt Epidicus dem Periphanes, Vater des Stratippocles, durch das Vorgeben ab: das Mädchen sey dessen von den Feinden entführte Tochter, die als solche denn auch in das Haus des Alten aufgenommen wird. Mittlerweile verliebt sich Stratippocles in eine andere; ein junges Mädchen, das sich unter den Gefangenen bei Theben findet, zu deren Loskaufung er das Geld bei einem dortigen Wucherer aufnimmt. Um sich bezahlt zu machen, begleitet der Wucherer den Schuldner mit dem Mädchen nach Athen. Auch diese Schuldsumme weiss Epidicus den Periphanes abzulisten, indem er dem Alten, der gerade eine anständige Verheirathung des Sohnes im Sinne hat, weissmacht: dieser wolle eine Harfenspielerin vom Kuppler kaufen und zur Frau nehmen. Um dem zuvorzukommen, giebt Epidicus dem Alten den Rath, einen Vorkauf zu machen, wobei noch zu gewinnen stände, da ein reicher Offizier diese Harfenspielerin liebe. Der Diener erhält das Geld und

führt dem Alten eine Harfenspielerin als die Geliebte des Sohnes zu. Der doppelte Betrug kommt bald an den Tag. Philippa, eine frühere Geliebte des alten Periphanes, von der er jene entführte Tochter hatte, erkennt diese natürlich nicht in der von Epidicus eingeschwärzten Hetäre, der ersten Geliebten des Stratippocles. Ebensowenig erkennt der Offizier die Harfenspielerin für sein Mädchen. Epidicus kann sich auf zwei Peitschen und zwei Galgen gefasst machen. Aber je mehr Galgenstrick, je mehr Glück. In dem aus Theben mitgebrachten Mädchen erkennt er, der doppelt gedrehte Galgenstrick, der Epidicus, erkennt er zuerst die verlorene Tochter, Telestis, wofür der Wicht vom Alten noch obendrein Freiheit und Versorgung erpresst. Der aus einem Liebhaber in einen Halbbruder umgewandelte Stratippocles muss froh seyn, dass ihm Epidicus das erste Liebchen in Sicherheit gebracht.

Diese durch Intrigue, witzigen Dialog und Charakteristik sich auszeichnende Komödie stellen wir, in Bezug auf innern Gehalt, den vorher besprochenen nach. Fabel und Motive stempeln sie zu einer Localkomödie. Von allen Plautinischen Komödien scheint uns diese am entschiedensten die griechische Farbe des Philemon-Menander-Lustspiels, und am wenigsten die der römischen Sitten zu tragen. Der Epidicus ist kein Lustspiel für alle Zeiten, wie Captivi, Trinummus, Rudens, selbst die Aulularia und der Miles gloriosus. Der Epidicus hat keinen andern Zweck, als zu unterhalten; in den Augen der Selbstzwecks-Aesthetik freilich sein höchster Werth.

Pseudolus. Auch dieses Stück führt den Namen vom Haussklaven und Vertrauten des jungen Calidorus, dessen Vater Simo, einen wohlhabenden Athenischen Bürger, unser Pseudolus um eine Summe Geldes zu prellen vorhat, womit er die Phoenicium, das Liebchen seines jungen Herrn, vom Mädchenhändler Ballio loskaufen will, bevor sie ein macedonischer Offizier entführt. Der alte Simo hat aber von Pseudolus' Absicht Wind bekommen und nimmt den Knecht in's Verhör. Dieser, weit entfernt, sich einschüchtern zu lassen, sagt dem Alten auf den Kopf zu: er, Simo, werde ihm freiwillig das Geld dazu geben, um das er aber, Pseudolus, den Kuppler so gewiss zu prellen gedenke, wie um das Mädchen. Dem Alten erscheint das eitel Aufschnei-

derei und er ist launig genug, dem Pseudolus das Kaufgeld für das Mädchen zuzusagen, wenn ihm der beabsichtigte Doppelbetrug gelingt. Pseudolus denkt: Caesar und Glück! und verlässt sich auf die Gelegenheit, die Mutter der Schelme und Diebe, grosser wie kleiner. Die führt ihm auch schon in dem Harpax, dem einfältigen Trossknecht oder Zeltburschen (cacula) des macedonischen Offiziers, das taugliche Subject zu. Pseudolus giebt sich für des Ballio, des Mädchenhändlers, Hausvogt, Syrus, aus, und erhält vom Harpax den Brief, worin die Marke liegt, gegen deren Empfang der Mädchenhändler das Mädchen ausliefern soll. Pseudolus, im Besitz von Brief und Marke, empfiehlt dem Harpax die nächste Schenke, wo er sich einstweilen erfrischen kann und auf weitere Nachricht warten. Harpax wäre untergebracht. Aber schon steht sein Doppelgänger, Pseudolus, als Harpax vor dem Mädchenwirth mit Brief und Marke, auf deren Vorzeige Ballio das Mädchen für den macedonischen Offizier ohne Umstände ausliefert, und sogar voller Freude darüber, dass er dem befürchteten Betrug entgangen, vor welchem ihn der Alte Simo, um völlig sicher zu seyn, gewarnt hatte. Vor Freuden macht sich der Kuppler anheischig, an den zweifelnden Simo, mit dem er gleich darauf zusammenkommt, zwanzig Minen zu verlieren und das Mädchen obendrein, wenn sich die Sache anders verhält. Unterdessen sitzt der wirkliche Harpax immer noch in der Kneipe, und wartet auf Ballio's Hausvogt, den Syrus, der ihm das Liebchen seines Macedoniers, die Phoenicium, zuführen soll. Endlich eine Komödie des Plautus, wo die Kneipe mitspielt. Ob sie aber Opposition dem Haus macht, ist noch die Frage. Statt dass die Kneipe Opposition gegen das Haus macht, macht vorläufig der Hausvogt Opposition gegen die Kneipe und kommt nicht. In der Zwischenzeit hat sich Harpax so weit erfrischt, dass er selbst den Ballio aufsuchen kann, der ihn aber, zu seiner nicht geringen Ueberraschung, für den falschen Harpax hält, und für einen von Pseudolus angestifteten Betrüger. Bald genug entdeckt der Mädchenwirth die grauenvolle Täuschung und merkt zu seinem Entsetzen, dass er den Wirth gemacht ohne die Rechnung. Das vom Offizier empfangene Geld muss er diesem wieder herausgeben: zwanzig Minen, den üblichen Mädchenpreis. Andere zwanzig Minen hat er, als verlorene Wettsumme, an den alten Simo

zu zahlen. Der dreifache Mädchenpreis, das Mädchen mit gerechnet, ein Verlust von circa 2000 Thlr. in Einem Strich, und da soll Ballio nicht gebrochen an Leib und Seele davon wanken und jammern:

Den Geburtstag will ich machen nun zu meinem Sterbetag.

und nicht der alte Simo sich in's Fäustchen lachen, um es dann vergnügt zu öffnen und daraus die dem Pseudolus versprochne vom Kuppler selbst bezahlte Loskaufsumme für das Liebchen seines Sohnes in die Hand des biedern Erzgauners gleiten lassen, mit den Worten (IV. Sc. 8. v. 5ff.):

Ist er doch ein sehr gescheidter, kluger und durchtriebener Wicht.
Ueber den trojan'schen Dolus und Ulyss geht Pseudolus.

„Dolum" für Dolonem; jener troische Kundschafter Dolon [1], den ein feinerer Spürer und Schlaukopf, Ulysses, bekanntlich erschlug. Pseudolus ist durchtrieben für beide, was sein Name (Pseudos und Dolos, Lug und Trug) treffend bezeichnet. Aber kein Dolon und Ulysses hat seine gelungene List mit einem so gründlichen Doppelrausch gefeiert wie Pseudolus. Taumelnd wankt er daher, um seinen Lohn zu empfangen (v. 1.):

Was ist das? Wie kommt das? So steht doch, ihre Füsse.
Der Wein hat den mächt'gen Fehler, er schlägt uns
Zuerst in die Füsse, ein listiger Fechter
(luctator dolosu'st)
Ich gehe nun recht tüchtig begossen nach Hause . . .

Ist das eine Opposition gegen das Haus, oder nicht vielmehr die schönste Eintracht zwischen Kneipe und Haus?

Die Moral des Stücks ist locker; die Laune, scherzhafte Lust und meisterhafte Charakteristik unvergleichlich. Der Prolog kündet es auch getreulich an:

Ubi lepos, joci, risus, vinum, ebrietas decent:
Gratiae, decor, hilaritas atque delectatio.

Wo muntrer Scherz und Lachen, Wein und Rausch sich ziemt:
Da waltet Anmuth, heitre Lust und Fröhlichkeit . . .

1) Il. X.

Gellius nennt die Komödie festivissima, „die ergötzlichste.“ Friedrich Taubmann, einer der gelehrtesten Herausgeber und Erklärer des Plautus, bewundert den Pseudolus über alles. Ein anderer berühmter Commentator aus dem 17. Jahrh., Camerarius, preist das Argument als reichhaltig und wunderwürdig (argumentum est varium et mirificum). Joh. Douza nennt dieses Lustspiel „das Auge der Plautinischen Fabeln:“ Ocellus fabularum Plauti. Soll doch Plautus selbst, wie Cicero im Cato versichert, an dem Pseudolus und Truculentus sich mehr, als an seinen andern Stücken erfreut haben: quam gaudebat — Truculento Plautus, quam Pseudolo! Lassen wir denn gleich den Inhalt des

Truculentus folgen: „der rohe Hitzkopf.“ So übersetzt das Wort Fr. W. Rost, dessen Verdeutschung der von Köpke unübersetzt gebliebenen Komödien des Plautus wir benutzen. Truculentus ist der rauhe, unwirsche Stratilax, Diener des Strabax, eines der Anbeter, die in den Fesseln der verschmitzten und habsüchtigen Buhlerin, Phronesium, schmachten. Der Erste derselben, Dinarchus, ein junger Mann aus Athen, erfährt, dass er an Stratophanes, einem Soldaten aus Babylon, dem windigsten Maulmacher der drei Welttheile, einen Nebenbuhler erhalten. Phronesium hatte diesen Stratophanes, der wieder in seine Heimath gereist war, mit der Vorspiegelung zurückgelockt, dass sie von ihm schwanger sey. Der Narr eilt flugs herbei, aufgeblasen von stolzer Vaterfreude ob eines Kindes, das, als sein Sprössling, nicht anders denn ein Weltwunder seyn kann. Kaum angelangt, fragt er die Astaphium, Phronesium's Magd (II. Sc. 6):

Ist Phronesium Mutter? sprich!
Astaph. Einen köstlichen Jungen hat sie.
Stratophan. Aehnlich mir?
Astaph. Das fragst du noch?
Gleich nach dem er geboren war, da rief er schon nach Schwert und Schild.
Stratophan. Das beweist, er ist von mir.

Die Eifersucht auf Dinarchus, von dem Phronesium in seiner Gegenwart neue Geschenke erhält, geht zwar mit den Vaterfreuden des Babyloniers zu verschiedenen Malen durch, aber nur um mit reichern Geschenken wieder umzukehren. Bei der nächsten solchen Tour findet er einen dritten Nebenbuhler in zärtlichem tête-

à-tête mit der Mutter seines untergeschobenen Sprösslings: den jungen Strabax, den Sohn eines Landgutbesitzers bei Athen, und Herrn unseres Truculentus. Der Babylonier geräth zum zweiten Mal ausser sich (V. 1):

Stratophanes (für sich). Leiden soll ich, dass sie unter meinen Augen Andre herzt?
Wirklich lieber will ich todt seyn. (zu Phronesium) Weg von dem da mit der Hand.
Oder du und er soll sterben durch das Schwert in meiner Hand.
Phrones. Wenn du willst geliebt seyn, spare das Gewäsch, Stratophanes.
Eisen nicht, nur Gold kann's hindern, dass mich der nicht weiter liebt . . .
Stratophanes. Alle haben bei ihr Zutritt; weg von ihr mit deiner Hand!
Strabax. Nun so sollst du tüchtig ausgedroschen werden grosser Held . . .

Zuletzt geht das Wortgefecht in einen Wettstreit mit Geschenken über, den Phronesium, als Schiedsrichterin, natürlich ungeschlichtet lässt, zu welchem Zwecke sie beide Nebenbuhler an Einem Narrenseil festhält. Mit diesem Triumphzug schliesst die Komödie. Den dritten, Dinarchus, befreit aus den Schlingen der Buhlerin das untergeschobene Kind, das sich als das seinige ausweist, von der Tochter eines Mitbürgers aus Athen, der sie ihm zur Frau giebt.

„Welche Freude hatte Plautus nicht an seinem Truculentus!“ Nur um dieses Zeugniss des Cicero — sonst müssten wir die Vaterfreuden des Plautus in Eine Klasse mit denen seines Babyloniers setzen. Der lebenswahren Charakteristik nach, besonders in Schilderung der Hetären-Häuslichkeit der Buhlerin und ihrer Zofe, des prahlerischen Gecken, der in der Sammlung Plautinischer Thrasonen als Narr hervorglänzt, eine Art Fähndrich Pistol als eingebildeter Vater — kurz, was leichte, gefällige, bei aller Mannigfaltigkeit bunter Mischung einfache Knüpfung und Entwickelung des Fabelgewebes betrifft: darf die Freude des Plautus an seinem Truculentus für berechtigt und wohl begründet gelten. In Bezug auf komischen Kerngehalt aber, auf Kunstwürdigkeit, und in Betracht der durchweg schlechten, anrüchigen Gesellschaft,

worin die Sklaven noch die ehrenwerthesten, wahre Biedermänner sind: scheint es mit der innern Beschaffenheit dieser Komödie schier so misslich bestellt, wie mit der äussern des Textes; möchte der specifische Kunstwerth der Komödie für eben so corrumpirt gehalten werden dürfen, wie ihr Text, welchen Turnebius für so verderbt erklärt, dass ihn, wie er sich ausdrückt, kaum ein Aesculap mit seinem Vater zu heilen vermöchte.

Ruhm dir, Stratilax! Wackerer Grobian, treugrimmiger Haushund, bärbeissiger Truculentus! Einziger Hort und Verfechter der Komödien-Ehre, der sittlichen Entrüstung, der biederben Ungeschlachtheit, der rauhehrlichen Bauerneinfalt in diesem städtisch verpesteten Lustdirnen-Lustspiel! Voll Eiferzorns gegen die Unzuchtswirthschaft der Phronesien, der Astaphien, bist du ein ländlicher Flur- und Feldgott, aber als Lar und Hüter der Hauswürde und Sitte. Vergleichbar jenem Klotz, jenem truncus ficulnus, den der Meister, unschlüssig, ob er eine Bank mit vier Prügelbeinen schaffe, „lieber zum Gott erkor“, maluit esse Deum.[1]) Als Gott nun stehst du, dem diebisch liederlichen Volk der Phronesien und Astaphien „ein mächtiger Schreck“, maxima formido. Denn zurück weist sie die Rechte „nebst dem gerötheten Pfahl“, — dieser aber in der Rechten als sitteneifriger Knüppel, „der Ahndung droht den Frevlern.“ Und gleich wie jener mit beweglichem Schilfrohr bekränzte Gott-Pfahl das Furienpaar, die zwei verruchten Hexen, die in finstrer Nacht ihr namenloses Werk trieben, die Canidia und Sagana, mit einem eben so namenlosen, jeder Bezeichnung spottenden Schreckensknall entsetzte, „gleich stark, wie die Blas' aufkracht, die zerplatzende“, dass es schallte, wie wenn ein feigener Stotz aufreisst und berstend klafft: also schreckst auch du, pfahlbewehrter Hauswart und Ithyphallus der Familienzucht, die kupplerische Magd der Buhlerin von deiner Hausthür fort mit scheltendem Gepolter (II, 2):

— Wenn du nicht gleich dich fortpackst und geschwind sagst, was du willst,
Tret' ich dich mit Füssen, Weibsstück, wie die Sau die Jungen tritt.

Göttlicher Sauhirt, Truculentus! „Das ist ächte Dorfart“, höhnt die Zofe.

1) Hor. Sat. I, 8.

Stratilax. O du hässliches, schmutziges Affenthier (clurinum pecus)
Wirfst mir's Dorf vor? Ja, da triffst du den, der sich daraus was macht.
Komm hierher, versuch' es nur, du aufgeputzt Gerippe du . . .

Astaphium. Rühre mich nicht an!

Stratilax. Dich anrühren? Bei der Hacke, lieber lass'
Ich mit einem stöss'gen Ochsen mich zusammenspannen, und
Will mit ihm die ganze Nacht so auf der Streu zubringen, als
Dass ich hundert freie Nachtgelage haben möchte bei dir . . .
„Schandgelichter seyd ihr" —

Warum denn? fragt schnippisch-frech die Magd. „Mehr weiss ich, als du denken magst." — Nun, was weisst du?

Stratilax. . . . Wie unser junger Herr, Strabax, zu Grunde geht
Dort bei euch, und wie ihr ihn in Schaden und in Aufwand stürzt . . .
. . . . zu vergeuden hat er nicht
Sein Vermögen aufgesammelt; nein, zu strenger Sparsamkeit.

Quam gaudebat Truculento Plautus — ruft Cicero. Ja, Plautus hatte seine Freude an dem Truculentus; aber an der Figur, dem Charakter, der Lustspielperson Truculentus, nicht an der Komödie Truculentus, die er nach ihm, dem eigentlichen Helden derselben, benannte, dem Helden seiner Dichter-Intention, den er schuf, um mit ihm zu scherzen, dem Schoossbären seiner Komödien-Absicht, der Favoritfigur seines kunststrengen Dichterherzens, seiner in Mark und Kern grundsittlichen Komik, die allein die grossen Komödiendichter beseelt, ihr Baccheus oestrus, ihr Bacchischer Begeisterungs-Stachel ist. Eine Absichtsfigur ist der Stratilax, dessen rauhe, naturwüchsige, widerborstige Bauernderbheit er der städtischen Hetären-Verderbniss entgegensetzte. Des Dichters Busengedanken, als Truculentus verkörpert, ist dieser Stratilax; der mürrisch zottige Ehrenhold-Sklave; des Dichter-Müllerknechtes Leibsklave; der zur komischen Schreckfigur hervorgeschnellte Truculentus aus des Dichters eigner Brust, und nebenbei der Aeltervater von Lustspiel-Charakteren, wie Lessing's Just, wie Molière's Misanthrope, und von tragischen Elias-Reissbären, wie Shakspeare's Kent.

In der zweiten Scene des dritten Actes scheint Stratilax plötzlich wie umgewandelt. Wirklich? scheint er so? Nun, die Umwandelung möchte eben auch nur eine scheinbare seyn:

Stratilax. Ich bin nicht mehr so wüthig, Astaphium, als ich war.
Auch bin ich nicht so grob mehr . . .
Ganz neue Sitten hab' ich, die alten sind vorbei.
Jetzt kann ich lieben, wär's auch eine Buhlerin.
. .
Hör' an; seitdem ich öfter komme in die Stadt,
Bin ich ein Witzbold . . .
Astaph. Komm mit hinein, du meine Wonne . . .
Stratilax. . . . Ich warte hier noch auf Strabax.
Astaph. . . . Der ist hier bei uns, Strabax
So eben kam er.
Stratilax. Und ging zur Mutter nicht zuvor? —
(auffahrend) O der Nichtswürdige!
Astaph. Fängt das Alte wieder an?
Stratilax. Ich will nichts sagen. —

Sieht das nach einer Umwandlung aus? Und wenn es eine wäre! Wenn selbst der Truculentus sich als mitergriffen von der städtischen Ansteckung bekennen sollte: so läge in dieser Umwandlung erst recht die bitterste Ironie gegen die Zeitverderbniss und ihr Abbild, diese Komödien-Gattung. Schmeckt der Abgang des Stratilax Hand in Hand mit Astaphium nicht ganz nach solcher Ironie?

— In das Wirthshaus werd' ich eingeführt,
Wo für mein Geld man mich sehr schlecht bedienen wird.
— in tabernam ducor devorsoriam,
Ubi male accipiar mea quidem mihi pecunia.

Welcher sarkastische Protest zugleich gegen die bewusste Opposition, die bei Plautus das Wirthshaus dem Hause machen soll. Mag die Fabel, die ganze Komödie, der Menander-Komödie entlehnt seyn, wie ihr denn eine solche auch unzweifelhaft zum Grunde lag: der Truculentus selbst ist Plautinisch, ist des Plautus ureignes Geschöpf. Die Stimme der Komödie ist Menander's Stimme, die rauhhaarigen Hände des Truculentus aber sind Plautus' Hände.

Der Stichus bildet zum Truculentus insofern das Gegenstück, als hier die eheliche Treue zu Ehren und zu ihrem Rechte gelangt; während der Haussklave, Stichus, der dem Stücke den Namen giebt, dasselbe mit einem gemeinschaftlichen Bedientenschmause und einem gemeinschaftlichen Liebchen beschliesst, zur

Feier der Wiederkehr ihrer Herren. Diese hatten ihre Frauen, zwei Schwestern, verlassen, nachdem sie das Vermögen derselben durchgebracht. Antipho, der Vater der beiden verlassenen Frauen, bietet Alles auf, um sie zu einer zweiten Ehe mit wohlhabenden Männern zu bestimmen. Sie aber, als ehrsame, treue Gattinnen, die ihre Männer aus Liebe geheirathet und, nun wo sie verarmt sind und ihr Glück in der Ferne suchen, ihnen um so getreuer anhangen zu müssen, sich verpflichtet glauben, sie widerstreben dem Ansinnen ihres Vaters und harren aus, in Sehnsucht erwartend die Rückkehr ihrer Gatten. Ihre Zuversicht hat sie nicht getäuscht. Die Männer kehren bereichert wieder, und daher auch dem Schwiegervater hochwillkommen. Was die Titelperson, den Stichus betrifft, so ist der Ankunftsschmaus der einzige Beitrag, womit sich derselbe bei der Handlung des Stückes betheiligt.

Die Moral ist lobenswerth, die Lage der beiden Frauen und ihr Verhalten herzgewinnend; die Fabel schwach, die Komik — und das ist das Bedenklichste — dünn und dürftig: ein noch grösserer Uebelstand als der umgekehrte Fall. Das komische Salz ist immer ein Präservativ, eine Würze gegen die moralische Fäulniss der Komödie, die es wenigstens eine Zeit lang hinhält. Zuletzt freilich befördert es dieselbe, wie Salzfleisch den Scharbock. Gute Moral und gute Komik vermischt, bleibt stets die gesundeste Kost zur See und zu Lande. Ein komisches Genie jedoch von so kräftiger Naturkomik, wie Plautus, Molière, Mozart, solche grosse Aesculape der Komik machen Wundercuren. Eine todtkranke Fabel von der schwindsüchtigsten Moral bringen sie durch heilsame und zugleich wohlthuende Erschütterungen ihrer vis comica auf die Beine, und bewirken in beiden, in Fabel und Moral, eine so gründliche Nervenumstimmung, dass diese ihre Krücken wegwerfen und ihr Lotterbett aufnehmen und mit ihm davongehen, stramm und fest in den Knöcheln, wie die jungen Götter. Solcher vis comica wohnt die Wunderkraft jenes frischen Windhauches inne, womit der Engel den See Bethesda erregt. Und sähe Fabel, Moral und Komödie so aus, wie jene runzeligen Hexen auf Lucas Kranach's Bild, das diesen Teich vorstellt: sie kämen doch, Dank dem lieblichen Engelwehen, aus dem Jungbrunnen heraus als sechzehnjährige Aphroditen. Aber das Engelwehen ist

Bedingung. Von dem lieblichen Schauer des himmlischen Boten muss man die vis comica erregt fühlen; von jenem erzitternden Meereskräuseln, das Aeschylos *γέλασμα*, Meereslächeln, nennt: *ποντίων τε κυμάτων Ἀνήριθμον γέλασμα*[1]: „Du im Wellenspiel der See Unzähliges Lachen". So hört auch Catullus im Murmelplätschern des Meers lenes cachinni[2], „leises Kichern". Eine vis comica von diesem erfrischenden Verjüngungsschauer spürt man z. B. auch durch die

Casina wehen, und ihre verfängliche Fabel frisch und gesund scherzen. Die Casina ist eine Nachbildung der Komödie Klerumenoi, „die Loosenden", von Diphilos. Casina, ein ausgesetzt gewesenes Mädchen, wird in dem Hause des alten Stalino von dessen Frau, Cleostrata, mit mütterlicher Sorgfalt erzogen. Herangewachsen, facht sie heftige Liebesbegierde in Vater und Sohn zugleich, die beide auf dasselbe Auskunftsmittel zur Befriedigung ihrer Leidenschaft gerathen. Der verliebte Greis stiftet nämlich seinen Pächter, Olympio; der Sohn den ihm ergebenen Haussklaven, Chalinus, an, um das Mädchen anzuhalten, wodurch Beide, Vater und Sohn, am gewissesten zu ihrem Ziele zu gelangen hoffen, indem jeder in der Ergebenheit seines Knechtes die Bürgschaft eines verschwiegenen Besitzes der jungen Frau sich zu sichern meint. Schon aber spinnt die alte Cleostrata an der Gegenintrigue. Sie entfernt den Sohn, um desto wirksamer die Bewerbung seines Dieners, Chalinus, zu betreiben. Beide Freier kommen überein, um die Braut zu loosen. Das Loos begünstigt den Pächter, den Knecht und Mitgatten (commaritus) des alten Stalino. Dieser reibt sich schon vergnügt die Hände, aber auch seine Alte, die Cleostrata, die den Chalinus, den Diener ihres Sohns, sich als Casina verkleiden und in das Haus des Pächters führen lässt. Der muntere Alte husch im Trabe nach, und hinüber in das verschwiegene Häuschen der Neuvermählten, wo ihn die zärtlichsten Liebkosungen von den Fäusten und Hacken seiner Casina empfangen. Welche Brautnacht für Mann und Mitmann! Denn Beide, Pächter und Pacht-Herr, der Knecht Olympio und sein Herr, der alte Stalino, werden nacheinander im Finstern von der vermeinten Casina so epithalamisch

1) Prom. vinct. v. 90. — 2) 64. 273.

durchgebläut und dann hinausgejagt, dass sie aussehen, wie der verstümmelte Text, der die Brautnacht schildert; so voller Lücken und so besät mit Beulen und blauen Flecken, wie der Text mit Sternchen. „Mein Treu“ — ruft in zwei Schlussversen Chalinus-Casina: — „Mir ist himmelschreiendes Unrecht widerfahren“. Zwei hab' ich, zwei Bräutigame, und keiner von ihnen hat einen Begriff davon, was man einer Neuvermählten schuldig ist: Neuter fecit quod novae nuptae solet. Und die wirkliche Casina? Und der Sohn Euthynicus? Sie kommen Beide nicht im Stücke vor. Doch was wird aus ihnen? Auch das erfahren wir nicht aus der Komödie. Nachdem Alles zu Ende, theilt der Epilog (grex, caterva) den Zuschauern mit, dass die Casina die freigeborene Tochter eines Athenischen Bürgers und Nachbars von Stalino ist, und dass sie sich mit dessen Sohn Euthynicus vermählte. Wer nicht lauten Beifall klatsche, der halte Brautnacht wie Stalino und Olympio:

> Verum qui non manibus clare, quantum poterit, plauserit,
> Ei pro scorto supponetur hircus unctus nautea.

Die Casina hat im 16. und 17. Jahrh. eine Unzahl von Nachahmungen hervorgerufen, worunter die berühmteste ist die Clizia des grossen Niccoló Macchiavelli.

Der Eselsverkauf (Asinaria). Die anstössigste von Plautus' Komödien. Ein bejahrter Hausvater, Namens Demaenetus, verleitet seinen Sklaven, das seiner Frau für den Verkauf eines Esels eingegangene Geld zu veruntreuen, und es seinem Sohne für dessen Liebchen zu bringen, mit dem Beding, dass der Sohn ihm, dem alten Krückenstösser, seinem Vater, das Mädchen auf eine Nacht überlasse. Der Sohn geht auf die Bedingung ein. Am Schlusse sehen wir ein munteres Soupé, selbdritt zwischen Vater, Sohn und Hetäre. Die davon benachrichtigte Ehefrau, Artemona, überrascht die Partie, und schafft ihren angetrunkenen Alten, unter schmähenden Vorwürfen, vom Gelage der Buhlerin nach Hause. Turpe senilis amor, und nun gar eine solche! Vielleicht hat aber der Komiker dieses Hässliche den alten Vätern unter seinen Zuschauern vorhalten wollen. Sey's um das Hässliche, aber das moralisch Ekelhafte darf der Komiker, selbst in bester Absicht so nicht schildern wollen. Niemand ist es

noch, so viel wir wissen, eingefallen, Hogarth's gestochene Meisterdramen, auf die Bühne zu bringen. Wunderwerke eines bis zum Tragischen witzigen Grabstichels oder Pinsels, würden diese Spitalbilder der Seele und der Zeitverderbniss auf der Bühne nur Schauder und Abscheu erregen. Im „Eselsverkauf“ ist etwas von jenem fressenden Aetzgifte des Hogarth'schen Griffels; um so ätzender, als die Satyre von der Komik völlig absorbirt scheint, während das Umgekehrte die Hogarth'schen Schilderungen kennzeichnet, die das moralische Correctiv in der Schärfe der satyrischen Intention zur Schau tragen. Einen Demaenetus zu zeichnen, hätte selbst Hogarth's Stift nicht gewagt. Der verkaufte Esel muss sich, noch in seinem neuen Stall, in die Seele des grauen Sünders, seines frühern Herrn, schämen, der von dem ehrlichen Gelde, das sein Weib für ihn gelöst, einen so schändlichen Gebrauch gemacht! Und grämen muss er sich, und dem Komiker grollen, der seinen guten Namen an den Pranger gestellt und die Komödie nach ihm benannt. Der eine Trost wenigstens ist ihm geblieben, dass er einer Familie nicht mehr angehört, deren Haupt das Symbol alles Ehrwürdigen, das graue Haar, entweihte und mit Schmach bedeckte; das graue Haar, seine Leibfarbe, das Erbe seiner Ahnen, die Ehrenfarbe seines uralten Familienwappens, prangend auf dem Adelsdiplom, seiner Eselshaut, womit er auf die Welt gekommen. „Eine unsägliche Schmach und verruchte Schandthat wird in dieser Komödie dargestellt“: Ingens turpitudo et nefarium flagitium hac fabula exponitur, eifert schaudernd auch der grosse Gelehrte, Camerarius, über die bodenlose Sündhaftigkeit dieser Eselskomödie, die er für nicht weniger, als ein Strafgericht Gottes hält: Atque haec est horribilis ira Dei (argum. Asin.)

Das komische Genie verläugnet sich trotzdem auch in ihr nicht. Sie ist voll guter Spässe, treffender Witze und gesunder Komik. Unübertrefflich ist die Schilderung der Magd und Buhlerin. Die Zerwürfniss-Scene zwischen Argyrippus, dem Sohne des Demaenetus, und der Buhlerin Philenium wäre in einer decenteren Komödie ein Prachtjuwel, ein Brillant vom reinsten Plautinischen Wasser; hier ist sie einer in der Pfütze. So werthvoll der Brillant ist, scheuen wir uns doch, ihn herauszufischen. Lasst uns zur Ehre des genievollen Meisters der Comoedia pal-

liata, zur Ehre unseres Plautus, glauben, dass die verwerfliche Fabel auf Rechnung des Demophilos, wie ihn der Prolog nennt, oder des Diphilos komme, dessen Komödie Onagos, der Eseltreiber, oder Eselhändler, Plautus in der Asinaria nachgebildet; dass aber jene vorzügliche Scene, der glänzende Witz, die naiven komischen Züge, die heitere erfrischende Laune, kurz der goldene Nasenring im Rüssel der Demophilos-Komödie aus dem Schmuckkästchen des Plautus stamme.

Die Zwei Bacchiden. Ewig und immer dasselbe Thema, aber sinnreich verändert, mit neuen Motiven. Die Bacchiden sollen aus dem Euantides des Philemon entstanden seyn. Das Latinisiren der griechischen Fabeln verstand Plautus so gründlich, wie Autolykos, der Sohn Mercurs, des Gott-Diebes und des Gottes der Diebe, die Farbe der gestohlenen Kühe so zu verändern wusste, dass der beraubte Besitzer sein eigenes Vieh nicht mehr erkennen konnte.

In dieser Komödie wirken fast sämmtliche Figuren als Gruppenpaare. Zwei Zwillingsschwestern, die Bacchiden; zwei Liebhaber-Jünglinge, Mnesilochus und Pistoclerus; zwei bethörte Vätergreise, Nicobulus, Vater des Mnesilochus, und Philoxenus, Vater des Pistoclerus; zwei Sklaven, Lydus, ein sitteneifriger Pädagog, der über die Liebschaft seines Zöglings, Mnesilochus, Zeter ruft und jammert, und der Sklave Chrysalus, der übliche Helfershelfer, Gelegenheitsmacher, Väter-Preller, kurz, der Leib-Intriguen-Sklave, der die Liebschaften seines jungen Herrn in Scene setzt und in dramatischen Schwung bringt. Hier lässt er alle Künste und Listen spielen, um dem alten Nicobulus das Geld aus der Tasche zu locken, das Mnesilochus für den Loskauf der einen Bacchis unumgänglich braucht.

IV. Sc. 9 fasst Chrysalus seine Lebensphilosophie in den goldenen Spruch:

> Ein kluger Kerl muss alle Farben spielen können;
> Mit Braven brav, mit Schlechten schlecht, je nach Befund.

Eine der anschlägigsten, an Nothbehelfen erfindungsreichsten Bedientenschelme, dieser Chrysalus. Der Ulysses unter den Haussklaven, mit dem er sich, in der angegebenen Scene, selbst vergleicht. In neuerer Zeit möchte ihm nur Talleyrand gleichkom-

men an unergründlicher Verlogenheit und freier über alle Gewissensfragen schwebender Ironie. Chrysalus ist ein unerschöpflicher Trug- und Lügenborn; die hohe Schule der Politik und Diplomatie; das Urbild eines Höflings nebenbei, der Seel' und Seligkeit an die Befriedigung der Gelüste seines Herrn setzt, ohne anderen Vortheil und Genuss für sich selbst, als den, dass er an Erreichung dieses Zweckes Kopf und Kragen wagt. Ein weisser Rabe also unter den Höflingen, die umgekehrt die Laster und bösen Neigungen ihres Herrn ausbeuten, um ihre Lust zu büssen: gält' es auch nur der Befriedigung eines heimtückischen Rachekitzels, wie z. B. bei Marinelli. Kuppler nennt ihn die unglückliche Claudia in übertreibender Mutter-Verzweiflung. Wie überschätzt sie ihn! Marinelli ist ein Kuppler, ja, aber zweiten Ranges, ein solcher nämlich, der an der Lustbefriedigung seines Herrn einen Kuppelpelz verdienen, sein specielles Müthchen dabei kühlen will. Der Kuppler ersten Grades ist der römische Haussklave, der spätere Valet des französischen Lustspiels; die uneigennützige, sich selbst aufopfernde âme damnée seines Herrn; die treue Knechtsseele, als anschlägiger Kuppler, Geldabschwindler und mit allen Hunden gehetzter Gauner, aber Alles in usum Delphini. Die Bedeutung der römischen Komödien-Sklaven ist von unermesslicher Tragweite, sowohl in Beziehung auf die Weltgeschichte, wie auf die Geschichte des Drama's. Welches Gelichter gab dem kaiserlichen Rom den Gnadenstoss? Die Palastsklaven, ein Tigellinus, Narcissus, die kaiserlichen Palastsklaven und Freigelassenen, deren Geschichte die römische Kaisergeschichte bildet, und die Tacitus mit acherontischen Gluthfarben eingeätzt in Klio's eherne Tafeln; jeder Griffelstrich ein unvergängliches Brandmal. Jenen furchtbaren Sklavenaufruhr in Sicilien (103—33 v. Chr.) konnte die Republik Rom unterdrücken. Aber, wie ein unterdrückter Ausschlag eben, warf sich der Sklaven-Aussatz von der Oberfläche des Gemeinwesens auf die innern Lebensorgane des römischen Gewaltstaates und richtete daselbst jene schauderhaften, jene kaiserlich schauderhaften Verwüstungen an, deren tödtliche Krise in dem letzten kaiserlichen Purpur-Sklaven aufbrach, den die Geschichte wie zum Hohn Romulus-Augustulus nennt, als ob sie, in dem lächerlichen Namensträger der beiden Dynastien-Gründer und Machtstifter eines von Hause aus Sklaven-

Herrschafts-Staates, den Ursprung und Ausgang dieses Staates zu Einer Spottgeburt sarkastisch habe verknüpfen wollen. Der letzte Anführer jenes sicilischen Sklavenaufstandes, Satyrus [1]), lebt immer wieder auf, und spukt gleichsam als Rachegespenst mit der klirrenden Sklavenkette, und geht so lange um in der Weltgeschichte, bis das grösste an der Menschheit begangene Verbrechen, die Sklaven-Blutschuld, in jeglicher Form, gebüsst und gesühnt ist.

Wie im Vorgefühle solcher Zukunfts-Mission der Haussklaven, scheinen die beiden römischen Palliadendichter diese providentiellen Schicksalsfiguren zum Mittelpunkt, zur Seele ihrer Komödien gemacht zu haben; ohne jedoch zu ahnen, welche Schlange sie im Busen ihrer Palliaten pflegen und grossziehen. Oder ahnten sie's, und wollten eine Sklaven-Schule in ihren Komödien eröffnen? Ach, wie schwer, wie bitter wurde diese patriotische Absicht getäuscht! Sie brüteten im dem Gehren ihrer Palliaten ein Sklavengezücht aus, das alle Laster der Haussklaven, nur in's Kolossale entwickelt, besass, ohne deren Hingebung, Hundetreue und Selbstaufopferung. Sie heckten eine Sklavenbrut aus, die jene kleinen Familien-Ränke alsbald in's Grosse trieb, auf's Weltgeschichtliche übertrug; eine Sklavenbrut, die mit furchtbarer Schnelligkeit zu Staaten regierenden Haus- und Hof-Sklaven erwuchs; die zu Palastwürdnern, Ministerialen, in Byzanz und an kaiserlichen und königlichen Höfen der Folgezeit; die zu Reichs- und Landpflegern, zu den höchsten Staatsbeamten, den mächtigsten Regierungs-Verwaltern gedieh, bis auf die neuere und neueste Zeit herab; als oberste Rechtssprecher und Staatenlenker sitzend auf Schöppen- und Richterstühlen, in Tribunalen, an Ministertischen. Und aus welcher Ansteckungsquelle schöpften die römischen Palliatendichter dieses zunächst Haus und Familien, dann Staaten durchwühlende, das Todesgeschick der Völker, Throne und Reiche entscheidende und ihre rasche Zersetzung bewirkende Sklavengift, um es in die Adern ihrer Komödien zu flössen, von wo es in die Eingeweide, des römischen Staates, Senats und Volkes eindrang? Bekanntlich holte es sich die römische Komödie von der Menander-Komödie. Und woher diese? Aus der Zeitgeschichte, wie jeder weiss; von den Diadochen, den Nachkönigen Alexander

1) Diod. Sic. IV. Exc. Phot. L. XXXVI. p. 60. ed. Dind.

des Gr., die das Sklavenpestgift aus Asien einschleppten; an den asiatischen Despotenhöfen davon angesteckt, es den griechischen, durch Sittenverderbniss dafür empfänglich gestimmten Staaten mittheilten — hoc fonte derivata clades. Die asiatische Eunuchen-Sklaven-Regierungswirthschaft, sie schwärt durch alle Jahrhunderte fort. An ihr eitern die Eingeweide der Staaten; siechen Völker und Dynastieen hin. An die Heilung dieses Krebsgeschwürs, dessen Verzweigungskanäle sich mit dem Markschwamm der Sklavenfrage selber verflechten, setzt die Geschichte ihre ganze Therapeutik, ihr sanat ignis quod non sanat ferrum. Und wie die Geschichte, so fanden wir das ächte Drama für denselben Heilzweck wirken; mit seinem sanat ignis, seiner idealen Feuercur, am Befreiungswerke der Menschheit arbeiten; an der Befreiung vom Siechthum jeglicher Frohn- und Sklavenherrschaft; an der Befreiung des Gemüthes, an der Reinigung der Seele vor Allem; aber mit dem praktischen Augenmerk: Geist, Gemüth und Charakter als heroische Rüstzeuge dem grossen Heilzweck der Geschichte zuzubilden: gegen das Unfreie, des Menschen Unwürdige, immerdar und mit aller poetischen Macht und Angriffskühnheit loszudringen; des Uebels Sitz und Wurzel im Staatswesen selber, in den Gewalthabern, in den Institutionen und deren Vertretern, als dem Nachwuchse jener orientalischen Eunuchen-Sklavenherrschaft, aufzuzeigen. Diess und nichts anderes ist Aufgabe, Ziel und Berufswerk der grossen Tragik und Komik, was sich uns denn auch an den Meisterschöpfungen der Bühne durchweg offenbaren wird, deren eine eben die Emilia Galotti ist; ein Trauerspiel, das in so enger, knapper, bürgerlicher Form sich zu bewegen scheint, und doch eine Perspective von der weittragendsten historischen Tiefe eröffnet, mit einem Höflings-Sklaven als Mittelpunkt, der den Kopf der Schlange gleichsam bildet, die das römische Palliaten-Lustspiel gepflegt und gehegt und auf den man, nach Lessing's Vorgang, immer wieder den mit Kothurn und Soccus bewehrten Fuss stellen muss, bis man ihn, den zählebigen, zertreten.

Wie naiv, wie gemüthlich naiv erscheint noch, im Vergleiche, der Haussklave in der römischen Palliata. Bei Plautus liebenswürdig geistreich, der glänzende Prototyp aller Harlekine, Truffaldino's, Maskarillen, und eines Gracioso, wie Perin in Moretos Donna Diana. Ein unversieglicher Sprudelquell von Geist, Witz,

Erfindung, und Schelmengenie. Und unter Plautus' Intriguen-Sklaven ragt Chrysalus um Kopfes Länge hervor. Nachdem sein Herr, der junge Mnesilochus, in Verzweiflung über die vermeintliche Untreue seiner Bacchis, und den eingebildeten Verrath seines Freundes, Pistoclerus, der die Zwillingsschwester, Bacchis II. liebt — nachdem Mnesilochus in dieser chimärischen Verzweiflung seinem Vater all das schöne Geld zurückgegeben, um welches Chrysalus den Alten so glücklich geprellt, heckt Chrysalus sofort ein neues Plänchen aus. Er dictirt dem vom Freunde, von Pistoclerus, nun eines Bessern belehrten Mnesilochus, in dessen Gegenwart, einen Brief an den Vater, worin dieser vor Chrysalus gewarnt wird (IV. Sc. 4), mit dem Beifügen, der Vater möchte ihn, den Chrysalns, nicht züchtigen, sondern nur binden und festhalten lassen. Das Motiv hat Schiller, mit der erforderlichen Modification natürlich, für seinen Fiesco benutzt und auf den Mohren angewendet. Mehr dictirt Chrysalus nicht; das Weitere ist sein Geheimniss. Pistoclerus ruft, ganz starr vor Staunen über den abgefeimten Spitzbuben: O imperatorem probum! und begiebt sich mit dem Freunde auf den ihnen vom Imperator-Galgenstrick angewiesenen Posten;. zum Bankett nämlich selbviert mit den Zwillings-Maitressen. Chrysalus spornstreichs mit dem gesiegelten Billet zum Alten hin. Lesen, Stricke holen und den Ueberbringer binden lassen, besorgt der Alte, eh' man sich umsieht. Peinliches Verhör, das lustig peinlichste, das sich anstellen lässt. Der gefesselte Sklave, frei, wie nur irgend ein loser Vogel, und der Alte, der Hampelmann an seinem Schnürchen. Der Sohn — so vertheidigt sich Chrysalus — hätte ihn nur stumm und wehrlos machen wollen, um ungehindert von dem durch ihn, Chrysalus, gewarnten Vater in's Verderben zu rennen. Was für Verderben, fragt der erschrockene Alte. Blick auf! ruft der Gebundene. Siehst du dort, im Nachbarhause, das Zechgelage? — Freilich, versetzt der Alte, den Pistoclerus und die Bacchis, schrägüber — Nicht doch — dort, auf jenem andern Lager hingestreckt beim Schmause — „Weh mir Armen“ — schrickt der Alte zusammen — „Ich bin des Todes!“ — Er hat den Sohn erblickt an der Seite der andern Bacchis — Und kein Wort weiter aus Chrysalus herauszubringen. Da kommt ein Dritter heran mit rollendem Wuthblick. Der Alte schaudert. Ein

Soldat ist's mit fürchterlichem Pallasch. Jeder Blick, womit der Fürchterliche das Gelage bestreicht, Mord und Todtschlag. Jedes Wort ein nach Blut lechzender Fluch, der kein Erbarmen kennt: Himmel und Hölle, sein Weib! An ihrer Seite Mnesilochus, des Nicobulus Sohn! wüthet der Tiger, brüllend vor Eifersucht. Zitternd fragt der Alte den Chrysalus: Wer der Entsetzliche sey? „Ihr Mann" — erwiedert der Gebundene kalt — Im Nu aber auch schon nicht gebunden, damit er den tobenden Soldaten nur schnell besänftige, der mit dem Fleisch des Ehebrechers die Raben zur Stelle füttern will. Die Raben — oder zweihundert Philippstücke, knirscht er, schäumend wie ein Eber, den Chrysalus an — versprich! murmelt der geängstigte Alte. Versprich nur! Er soll das Geld haben. Chrysalus verhandelt abseits mit dem Menschenfresser und zeigt ihm die Zähne. Der Wütherich klemmt den Pallasch kleinlaut zwischen die Beine und zieht ab. Nun tritt Chrysalus an den Alten heran, und beschwört ihn, dass er ihm gestatten möchte, hinüberzugehen in jenes schlechte Haus, und dem Sohn den Kopf tüchtig zu waschen, der seinem guten Vater so viel Verdruss und Kummer macht. Er soll's von mir zu hören kriegen! Der Alte bittet ihn darum (Imo oro ut facias). Während Nicobulus den ersten Brief des Sohnes noch einmal überlesen, hat Chrysalus ein zweites Billet fertig, das er drüben geschmiedet, bei der lustigen Gesellschaft, und nun dem Vater, frisch aus der Präge, zustellt. Dieser liest es laut. Es ist ein weh- und demüthiger Brief; ein reuevolles Schuldbekenntniss, nebst der kindlich frommen Bitte: ihm doch noch weitere zweihundert Philippstücke zu senden, die — nicht eins! unterbricht Chrysalus — nicht Ein Philippstück! Lass mich zu Ende lesen! begütigt schmunzelnd der Vater, und liest weiter: Mit einem Eide, heisst es im Brief, habe er sich gegen das Frauenzimmer verpflichtet, ihr diese Summe vor Abend, ehe sie sich trennen, einzuhändigen. Der gütige Vater werde ihn nicht meineidig werden lassen, und sich gewiss beeilen, ihn von der Verführerin mit der Summe für immer loszukaufen. „Was meinst du, Chrysalus?" Chrysalus spielt den Schwierigen, den Bedenklichen, den Zauderer. Der Alte, froh, um diesen Preis den Sohn wieder zu gewinnen, geht und holt die zweihundert Goldstücke. Gelt ein vierter Act und Schluss, woran noch die Väter künftiger

Komödiengeschlechter werden zu kauen haben! Von allen Knotenschürzungen der Schelmen-Komödie ist diese die witzigste, komischste, durch Charaktere und Situationen meisterlichste.

Mit dem fünften Act kommen die Nachwehen des geprellten Alten, dem die letzte Scene des vierten Actes vierhundert Philippstücke gekostet, was sie unter Brüdern werth ist. Er bejammert, nun er Alles weiss, weniger das Gold, als seine Thorheit, dass er sich eine solche doppelte Nase von dem Erzschuft, dem Chrysalus, habe drehen lassen. Hinzu tritt noch der zweite Unglücksvater, Nachbar Philoxenus, dem Nicobulus die Hetären-Wirthschaft drüben zeigt. Philoxenus, der keine Ahnung davon hat, glaubt, der Schlag trifft ihn, wie er seinen Sohn drüben auf Einem Tafelbette mit Bacchis II. lagern sieht. Im Sturmschritt gehen die beiden Vätergreise auf die Hausthür der Zwillings-Hetären los, um die Söhne herauszuschaffen, und mit Hacken und Beilen drohend, wenn die Dirnen nicht öffnen. Die Mädchen erscheinen. Das Greisenpaar und das Hetärenpaar. Anfangs als gesonderte Duo-Gruppen mit komisch reizenden Apartes. Welcher fünfte Actschluss! Im Style von Cosi fan tutte, oder sonst eines solchen Meister-Singspiels von Favart oder Sedaine. Die Alten, erst als strammväterliche Grimmbärte ihre Würde wahrend; die Mädchen kichernd und spottend. Die Alten steife unbiegsame Sturmböcke, auf Herausgabe ihrer zwei Lämmer pochend (Nostros agnos conclusos istic ajunt esse duos): schäkern die Mädchen und machen sich lustig über die zwei alten g e s c h o r e n e n Schaafböcke. Bacchis II. schwört Edepol, dass der Eine heute zweimal geschoren worden. Der zweimal Geschorene vermisst sich, mit seinem Gefährten selbander, als ein Paar der stössigsten Mauerwidder auf die Zwillingshetären Sturm zu laufen, wenn sie die „zwei Lämmer“ nicht ausliefern: arietes truces nos erimus, jam intus incursabimus. Die Schwestern winken einander an, und lassen es auf die Widder ankommeu; jede auf den ihrigen. „Was flüstern die Grasaffen?“ fragt Nicobulus den Gevatter. Gevatter Philoxenus tuschelt und zwinkert mit den Augen: Was meinst du? Wie denkst du? Was? hem? Wie? Nicht übel — die da, das Frauenzimmerchen — dort die . . . Alter Ehekrüppel! brümmelt Gevatter Nicobulus, schämst dich nicht? In deinen Jahren! — „Ei was! das Herz ist jung, der Pfeil sitzt, ich spür's“ —

Denk an deine Gicht, runzeliger Stockfisch! Pfui! — „Pfui so viel du willst. Die Hexen sind niedlich, und die Jungens gescheidter als wir. Si amant, sapienter faciunt. Die beiden Bacchiden lassen ihre Künste spielen; locken und winken. Nicobulus, felsenfest, unnahbar, weist sie barsch zurück. Philoxenus nennt ihn einen Unmenschen. Bacchis I. geht ihm um den Bart. Sie bittet so artig, so flehentlich neckisch. Er brummt sie an und droht, ihr Eins zu versetzen. Immerhin! (patiar). Es soll sie nicht schmerzen, wenn er sie auch schlägt; sie fürchte nichts — aber ich! meint Nicobulus — die Schmeichelkatze! Gevatter Philoxenus pfeift indess auf einem andern Ton mit Bacchis II. Nicht sie, er bittet und fleht; indess Bacchis I. den Vater ihres Liebsten mit Ambrosia und Nectar, mit Wein und Liebe kirrt. Sie will sich an seine Seite lagern, anschmiegen, ihn liebkosen. Dem Alten kribbelt es so wunderlich über die Haut — weg ist er, hin ist er! Caput prurit perii! Halb zog sie ihn, halb sank er hin. Drinnen sitzen sie nun die beiden Väter zwischen Söhnen und Liebchen und poculiren.

Doch unser Chrysalus? Schlüpft natürlich bei solchem Convivium durch. Und sollte er etwa nicht? Er der Beste fürwahr in der Sippschaft, dessen Schelmengenie seine Haut zu Markte trug, damit es Andern wohl sei in der ihrigen. Der Dichter thut ein Uebriges, wenn er ihn aus Schicklichkeit verborgen hält. In Wahrheit gehört er in die Gesellschaft, als ihr Tüpfelchen auf's I. und als das der Komödie. Von rechtswegen müsste er bei solchem Göttermahl das Schenkenamt versehen.

Der Prolog zu den Bacchiden, den Silenus spricht, soll, so wie der Anfang der ersten Scene, den Dichter der Laura-Sonette, Francesco Petrarca, zum Verfasser haben.

Die Lehre, die der Schauspieldirector als Epilog, im Namen der ganzen Gesellschaft (grex, caterva) dem Publicum mit auf den Weg giebt, lautet:

Die Greise, wären sie von jung auf nicht verderbt,
Begingen solche Schmach nicht heut mit weissem Haar.
Und wir auch spielten's euch nicht vor, wenn nicht gar oft
Wir Väter so mit Söhnen hätten zechen sehen.

Tanquam in speculo! der Dichter aber darf seine Hände in Unschuld waschen und sagen: salvavi animam meam.

Der Kaufmann (Mercator). Der alte Demipho, ein Atheniensischer Bürger, schickt seinen leichtsinnigen Sohn, Charinus, nach Rhodus, um ihn durch Geschäftsreisen den Ausschweifungen der Hauptstadt zu entziehen; zugleich aber auch in der Absicht, damit der Sohn durch kaufmännische Unternehmungen dem durch seine Schuld zerrütteten Wohlstande der Familie wieder aufhelfe. Nach zweijährigem Aufenthalt in Rhodus und nach glücklich beendeten Geschäften kehrt Charinus in die Heimath zurück. Unter der schweren Waarenladung auf seinem Schiffe befindet sich eine leichte Waare, die Hetäre Pasicompsa, die mit der schweren Güterfracht in kürzester Zeit aufräumt. „Euch" — singt Schiller —

„Euch, ihr Götter, gehört der Kaufmann; Güter zu suchen
Geht er, doch an sein Schiff knüpfet das Gute sich an."

Vater Demipho, welcher das im Hafen von Piraeus gelandete Schiff besucht, fühlt, beim Anblick der Pasicompsa, seine welken Adern plötzlich von jugendlichem Feuer durchwallt, und sein väterliches Herz von der Begierde entbrannt, einen so gefährlichen Gegenstand, bevor es zu spät ist, seinem Sohne zu entreissen. Als alle Versuche an dessen Eigensinn scheitern, lässt er, kraft seiner väterlichen Gewalt, das Mädchen als Sklavin feilbieten, und durch seinen Altersgenossen, Freund und Nachbar, Lysimachus heimlich für sich erwerben, in dessen Hause sie einstweilen verborgen gehalten wird. Schon will Charinus, aus Verzweiflung über das Verschwinden der Geliebten, sein Vaterland verlassen, als sein Freund Eutychus ihm die Nachricht bringt, dass sich das Mädchen im Hause seines Vaters Lysimachus befinde. Dem alten Mädchenhehler wäre aber inzwischen sein Freundschaftsdienst schier übel bekommen. Seine Frau Dorippa, die, bei ihrer Rückkehr vom Lande, die Schöne in ihrem Hause fand, hält sie für die Buhlerin des Mannes, und wer weiss was geschehen wäre, wenn der Sohn Eutychus, durch Mittheilung des Geheimnisses, nicht die Mutter beschwichtigt und Frieden zwischen den Eltern gestiftet hätte. Die letzte Scene hält über den alten Sünder Demipho Gericht und Eutychus, der wackere Jüngling, spricht das Urtheil: der Jüngling, als Sachführer der guten Sitte über das sittenlose Alter (v. 4.):

Eutychus. Menschen, die von guter Herkunft, aber schlechter Denkart sind

Schänden sich und machen durch die Denkart ihre Herkunft schlecht.

Demipho. Der hat Recht.

Lysimachus (zu Demipho).

Dir gilt das, sage ich.

Eutychus. Um so mehr wird's richtig seyn.

Andern Jahren kommen, wie anderer Jahrzeit, andere Triebe zu.

Denn wenn das erlaubt ist, dass man noch im Greisenalter buhlt,

Was soll aus dem Staate werden? . . .

Nam si istuc jus est, senecta aetate scortari senes,

Ubi loci res summa nostra est publica? . . .

Ist der Fingerzeig nicht deutlich genug? Der zerknirschte Demipho bittet um Eutychus' Vermittelung bei seinem Sohn. „Lasst's genug seyn, gebt mir lieber Geisselhiebe." Der Sohn mag das Mädchen behalten. Er, für seine Person, wolle hinführo ein gesitteter vernünftiger alter Mann seyn, und Buhlschaften meiden, so gut er kann. Der von Charinus gesprochene Prolog giebt an, dass der Mercator die lateinische Bearbeitung des Emporos (Kaufmann) von Philemon sey.

Der Perser (Persa). Als Perser vermummt ist der Sklave Sagaristio bereit, dem Kuppler, Dordalus, eine Summe Geldes wieder abzuschwindeln, die er von seinem Herrn erhalten, um in Eretria Vieh einzukaufen; für die er aber, statt dessen, eine Dirne, Lemniselene, vom Kuppler erhandelt hatte, die Liebste seines Freundes und Genossen, des Sklaven Toxilus, welcher, in Abwesenheit seines Herrn, Timarchides, bei dem er Hauswart, mit dem losgekauften Schätzchen seinen Geburtstag zu feiern sich vorgesetzt. Sagaristio soll nun, als Perser verkleidet, dem Dirnenhändler Dordalus, um ihm das Geld wieder abzugaunern, eine Kriegsgefangene zum Verkauf anbieten, in Vollmacht und Auftrag des Timarchides, der sich Geschäfte halber in Persien aufhalte, und von dem er einen Brief an dessen Hauswart Toxilus vorzeigt, worin dieser aufgefordert wird, dem Perser allen möglichen Vorschub zu leisten. Die Kriegsgefangene muss der Haus-Schmarotzer, Saturio, in seiner Tochter stellen, oder er ist die längste Zeit Haus-Schmarotzer gewesen, und wird ohne Gnade und Barmherzigkeit ausgehungert (I, 3.):

Toxilus. Wie nun? Was giebt's? Erkläre was du Willens bist.
Saturio. Ich bitte, verkaufe mich sogar, wenn dir's gefällt.
Nur aber gesättigt . . .

Der gewinnsüchtige Kuppler geht richtig in die Falle, und kauft auf Zureden des Toxilus das Mädchen. Als Schmarotzers-Tochter ist die vermeinte Kriegsgefangene aber eine Freigeborene, und der Kauf ungültig. Der Kuppler muss die zurückgeforderte Tochter ihrem Vater wiedergeben und das für sie bezahlte Geld im Stich lassen. So gelangt Sagaristio wieder zu seinem Darlehen, Toxilus feiert seinen Geburtstag mit dem freigeschwindelten Liebchen bei einem fröhlichen Gelage, wozu sich auch der Kuppler ungebeten einstellt. Er wird aufs gastfreundschaftlichste aufgenommen und mit einer in aller Eile und eigens für ihn zubereiteten Prügelsuppe tractirt:

Lebt wohl, ihr Zuschauer! der Kuppler ist mausetodt, klatscht Beifall uns.

Mit diesem Vers schliesst Toxilus die Komödie, die einzige des Plautus, wo die Liebschafts-Intrigue von der Hefe des Hauswesens ausschliesslich bestritten wird, auf Kosten der beiden verächtlichsten und stereotypen Sündenböcke der Palliata: auf Kosten des Kupplers und des Schmarotzers. Vielleicht wollte aber Plautus auch einmal den blossen Rhyperographen oder Schmutzmaler spielen, um das Sprichwort zu illustriren: „Wie der Herr so der Diener", und in dem „Perser" den Kern des ganzen Genre's blosslegen. Aus Persien fanden wir die Sagaristio's und Toxilus stammen: der „Perser" ist daher auch der bezeichnendste, der stammbürtige Titel der Diadochen-Komödie, welche gerade, als reine, ausschliessliche Sklaven-Dirnen-Schmarotzer-Kuppler-Komödie, hier in ihrer primitiven Form, in ihrer Grundgestalt, erscheint.

Curculio, zu deutsch Kornwurm, der Name des Schmarotzers im Stücke. Kornwurm erhält von Phaedromus, einem jungen Manne in Epidaurus, der seine Geliebte, Planesium, vom Mädchenhändler, Cappadox, loszukaufen wünscht, den Auftrag, das dazu nöthige Geld von einem Freunde in Carien für ihn zu borgen. Der Freund entschuldigt sich mit eigener Dürftigkeit. Zufällig trifft Curculio mit einem Soldaten Therapontigonus, zusammen, der sich bei ihm nach einem Wechsler in Epidaurus erkundigt, dem er, Therapontigonus, aufgetragen, dem Vorzeiger

einer auf den Wechsler ausgestellten Anweisung auf eine bei demselben niedergelegte Summe, sich vom Kuppler Cappadox ein Mädchen ausliefern zu lassen, das er, der Soldat, dem Cappadox abgekauft. Diese Mittheilung fasst Curculio in's Ohr, versichert dem Soldaten, Beide, den Wechsler und den Kuppler, genauer zu kennen; nimmt des Soldaten Einladung zu Tische dankbar an, lockt ihm den Namen des Mädchens ab, das keine andere als seines Herrn Geliebte, Planesium ist, entwendet dem Soldaten den Siegelring, hintergeht den Wechsler bei seiner Rückkehr mit einer falschen durch den Siegelring beglaubigten Anweisung und nimmt, nach geleisteter Auszahlung des Geldes durch den Wechsler an den Cappadox, von letzterem das Mädchen, die Planesium, in Empfang. Aber schon ist auch der Soldat in Epidaurus angelangt, und findet sich um Geld und Mädchen geprellt; entdeckt aber auch gleich den Betrüger mit seinem Ringe — und siehe da: aus diesem Ringe des Soldaten und einem Ringe, den das Mädchen besitzt, geht hervor, dass Planesium eine Freigeborene und der Soldat ihr Bruder ist. Der Kuppler muss das erhaltene Geld, im Betrage von 30 Minen, dem Soldaten zurückzahlen, und Kornwurm versäumt nicht, als Zeichen seiner unwandelbaren Freundschaft, bei dem, zur Feier von Planesium's Vermählung mit dem jungen Epidaurier veranstalteten Hochzeitsschmause seinem Namen Ehre zu machen, und zu schroten, was nur ein Curculio, als Brautwerber, bei solcher Gelegenheit schroten kann. Abermals ein trefflicher Kuppler-Spiegel, woraus aber Niemand mehr zu lernen und für sein ehrliches Handwerk zu profitiren, in der Lage ist, als der gefoppte, aber auch an dem ihm, zu seiner Witzigung, unablässig vorgehaltenen Spiegelbilde seiner leichtgläubigen Thorheit sich bildende und schulende Kuppler.

Ihren Triumph, ihre Apotheose, feiert die Kuppler-Komödie im Amphitruo, wo das Geschäft von dem Cappadox der Unsterblichen, von Gott Mercurius betrieben wird, als olympisches Privatvergnügen, als himmlischer Jux und Götterspass; wo das gemeine, mühselige, von aller Beschränktheit irdischer Wechselgeschicke heimgesuchte Handwerk zur vollendeten Kunst, zur Kunstseligkeit verschönt und verklärt wird, ganz im Geiste und nach dem Herzen der selbstzwecklichen Kunstphilosophie und Aesthetik: von keiner bornirt prosaischen Sittlichkeitstendenz ge-

trübt; von keiner Tendenz überhaupt, als der höchsten, göttlichen Tendenz des reinen Kuppelthums und der daraus von selbst entspringenden Genussseligkeit und absoluten Wohlgemuthheit. Auf der Höhe dieser Kunststimmung verschwinden alle Maassstäbe der engherzigen gemeinen Moral; der Ehebruch wird zur himmlischen Gnade und jugendlich, von allen Erdenmalen frei, in der Vollendung Strahlen schwebt hier der Kuppelpelz. Im Amphitruo empfängt der olympische Cappadox, Namens all' seiner in den andern Komödien so schmählich verhöhnten und misshandelten Genossen, seinen Himmelslohn, seine himmlische Genugthuung, seinen Gewerbe-Verklärungs-Schein. Daher hat auch der grösste Komiker der Franzosen, des neuclassischen Lustspiels überhaupt, hat Molière, in seiner bewundernswerthen Nachahmung dieser Komödie, im Amphitryon, durch die Götterfabel das galante Jupiterthum des Oeil de Boeuf durchschimmern lassen, mit allem Zauber der feinsten Komik und leichtfertigen Ironie. Den ironischen Duft, als einen immer noch tendenziösen, von tagesgeschichtlichen Beziehungen angetrübten Hauch, streifte die hochromantische Komödie in Heinrich v. Kleist's Umdeutschung dieses Stoffes so gründlich ab, dass Adam Müller vor Kleist's mystisch-hyperromantischem Amphitryo frommselig niederknieen, und in dem heidnischen Götterschwank eine „Ueberschattung des heiligen Geistes“ inbrünstig anbeten durfte. Wir werden ihn in dieser Andachtsübung wohl noch seiner Zeit betreffen.

Von dem Allen hat sich der ursprüngliche Schöpfer des Amphitryon, der mehrgedachte Possendichter Rhinthon, nichts träumen lassen, dessen Hilarotragödie, als Tragikomödie Amphitryon, Plautus allem Anschein nach, zu seinem Amphitruo benutzt hat. Die Komödie ist so oft besprochen, und namentlich durch Lessing's Erörterungen in der Dramaturgie so allgemein bekannt, dass wir es bei einem Inhaltsauszuge aus dem von Mercurius gesprochenen Prolog dürfen beruhen lassen:

Die Stadt heisst Theben. Dort in jenem Hause wohnt
Amphitruo, der aus Argos wie sein Vater stammt.
Alcmene, des Electrus Tochter, ist sein Weib.
Amphitruo nun befehligt jetzo die Armee,
Denn Theben ist im Kriege mit den Teleboern.
Noch ehe er von hier zum Heere abging, ward

Alcmene, seine Gattin, schwanger. — Ich denke doch,
Ihr werdet es schon wissen, wie mein Vater ist — — —
Er hat nun in Alcmenen sich verliebt . . .
Jetzt ist Alcmene doppelt schwanger, dass ihr es
Genau wisst, von dem Manne und von Jupiter.
Mein Vater liegt jetzt neben ihr im Hause drin.
Aus diesem Grunde ist verlängert diese Nacht,
So lang er seine Lust an der Geliebten hat.
Doch hat er sich verstellt, als wär's Amphitruo.
Verwundert euch nicht über meinen Anzug, dass
Ich hergekommen bin gestaltet wie ein Knecht.

. .

Ich habe angenommen des Sklaven Sosia
Gestalt, der zur Armee ging mit Amphitruo.

. .

Heut kommt Amphitruo von dem Heer zurück hieher
Nebst jenem Sklaven, dessen Bild ich an mir trag'.
Dass ihr uns beide leichter unterscheiden könnt,
So hab' ich diese Federn immer auf dem Hut;
Mein Vater aber wird von Golde eine Wulst
Am Hute tragen — — —

Die letzten Worte in Betreff des Unterscheidungszeichens lassen keinen Zweifel darüber, dass Plautus' Schauspieler ohne Gesichtsmaske auftraten. Die Scenenführung, die aus der zwiefachen Doppelgängerschaft entspringende Verwickelung, die ergötzlichen Situationen, die diese unfreiwillige Selbstverdoppelung des Amphitruo und Sosia's zur Folge hat, bekundet die grösste Meisterschaft der Komik, und stempelt die Komödie zu einem Werke der reifsten Kunstübung. Auf dem Gipfel der Verwirrung und verblüfften Rathlosigkeit, erfährt Amphitruo von der Magd Bromia das Schreckenswunder, das drinnen im Hause sich ereignet: wie nämlich der Säugling, Hercules, das fürchterliche Schlangenpaar in der Wiege erwürgte (V, 1.):

Dein Kind wäre das andere.
Amphitr. In der That, es darf mich nicht gereun
Dass ich etwas Gutes theile zur Hälfte mit dem Jupiter . . .
Doch was ist das? Wie heftig donnert es? Götter ich bitte, steht mir bei!

Jupiter erscheint in seiner wahren Gestalt und verkündet

ihm die Gnade seiner Heimsuchung und die Herrlichkeit, die seinem Sprössling Hercules bevorsteht:

Versöhne dich wieder mit Alcmene deiner Frau.
Sie hat es nicht verdient, dass du's zur Last ihr legst.
Sie that's von mir gezwungen. Gen Himmel steig' ich nun.

Amphitruo ist ganz hornselig und ruft:

Nun, Zuschauer, um Jupiters Willen klatscht lauten Beifall zu.

Vor Molière hat Rotrou in seinem Lustspiel Les deux Sosies Plautus' Amphitruo zum Vorbilde genommen; Rotrou's Nachahmung Dryden in dem Lustspiel The two Sosias bearbeitet und, lange vor Rotrou, Dryden und Molière, der grösste epische Dichter der Portugiesen, Luis Camoens, eine Komödie Amphitryon nach Plautus geschrieben.

Zu bemerken ist noch, dass fast der ganze vierte Act in Plautus' Amphitruo untergeschoben und eingeschaltet ist.

„Zu diesen zwanzig Komödien sagt Lessing am Schlusse seiner Abhandlung von dem Leben des Plautus, „fügen Pareus und einige andere Ausgaben noch die ein und zwanzigste Komödie unter dem Titel Querulus. Dieses Stück hat Peter Daniel zu Paris 1564 zum erstenmale herausgegeben . . . Ob nun zwar auch einige Manuscripte dieses Stück dem Plautus zueignen, so haben doch die Kunstrichter erwiesen, dass es weit neuer, und ungefähr zu den Zeiten des Theodosius des jüngeren geschrieben sey."

Ueber andere, dem Plautus beigelegte Stücke und die nur vermuthungsweise bestimmbare Aufführungszeit seiner vorhandenen Komödien verweisen wir auf Ritschl's mehr erwähnten Aufsatz.[1])

Die von Georg Fabricius gesammelten, von Peter Daniel verbesserten und vermehrten Fragmente des Plautus hat Jac. Helias den von ihm zu Paris herausgegebenen Commentarien des Lambinus hinzugefügt. Diese Fragmente stehen auch in der Ausgabe des Plautus von Frid. Gronov.[2]) Es sind Bruchstücke oft nur von Einer Zeile, aus 39 verlorenen Komödien; eine Handvoll aus dem Kehricht aufgelesener Federn, woraus man den Vogel nicht erkennt.

1) Parerg. III. Die Fabulae Varron. des Plautus. — 2) II, p. 475—486.

Publius Terentius Afer.

Das Wenige, was man von seinen Lebensverhältnissen weiss, hat der Grammatiker Aelius Donatus (4. Jahrh. n. Chr.) aus Sueton's Schrift de clar. Orat. et Poetis, wovon nur Bruchstücke sich erhalten haben, entlehnt. Afer, der Afrikaner, heisst unser Komiker von seiner Geburtsstadt, Carthago. Das Geburtsjahr ist nicht bekannt. Er kam jung nach Rom, wo er als Sklave in dem Hause eines Senators, Terentius Lucanus, lebte, der ihm, aus Rücksicht auf seine ausgezeichneten Fähigkeiten, die Freiheit schenkte, und dessen Vornamen dann auch der Freigelassene trug. Nach Andern soll Quintus Terentius Culleo, welchen Publ. Scipio aus Carthagischer Gefangenschaft befreit hatte [1]), und der späterhin (559 d. St.) Gesandter in Carthago war, unsern jungen Afrikaner nach Rom mitgebracht haben. Den Vornamen Publius, statt Quintus, meint man, hatte unser Komiker von seinem spätern Gönner, dem Publius Scipio, angenommen. Unter diesen auf keinerlei Thatsachen beruhenden Angaben scheint diess nur gewiss, dass er, begünstigter als sein Vorgänger, der Mühlendreher Plautus, sein Brod auf angenehmere Weise, an den Tischen der Grossen und Vornehmen. zu erwerben wusste, und deren feingebildeten Umgang noch dabei als Zubrod genoss. In solcher Gesellschaft, voraus in der eines P. Scipio und L. Laelius, die damals an der Spitze von Roms griechisch gebildetem Adel standen, fand der junge Schöngeist alle, seinem Geschmack und seinen Anlagen gemässen Elemente, um sich zum römischen Menander, wenn auch nur zu einem „halben", wie ihn Julius Caesar nannte (dimidiate Menander), auszubilden. Sueton führt darauf bezügliche Verse eines gewissen Porcius an, die dieses Verhältniss des Komikers zur römischen vornehmen Welt besticheln; gewiss nur aus Missgunst und literarischem Neide:

Dum lasciviam nobilium et fucosas laudes petit . . .
Dum ad Furium se coenitare et Laelium pulchrum putat etc.[2])

Und was half ihm, fügt Porcius satyrisch hinzu, was half dem eleganten Salon-Komiker die feine, vornehme Gesellschaft und

1) Liv. XXX, 43. — 2) Donat. Vita P. Terent. p. IX.

ihre noch feinere Küche? Ipsus sublatis rebus ad summam inopiam redactus est: „Nachdem er alle seine Habseligkeiten verloren, gerieth er in die äusserste Dürftigkeit“ in der ihn seine vornehmen Gönner umkommen liessen. Terentius starb in Arkadien; in einem elenden arkadischen Dorfe, wohin er sich aus einem Seesturm gerettet, der ihn seiner ganzen Habe beraubt hatte, worunter sich die Abschriften sämmtlicher Komödien des Menander befanden, deren Aufsammlung und Bearbeitung ihn zu der Ueberfahrt nach Griechenland bewogen. Einer Notiz des P. Cosconius oder Cosentius, wie er bei Sueton heisst, zufolge, soll Terenz in dem Seesturme umgekommen und mit 108 übersetzten Stücken des Menander zu Grunde gegangen seyn, im Alter von 35 Jahren (595 d. St., 159 v. Chr.). Da konnte ihm denn freilich weder Scipio, noch Laelius, noch Furius helfen, wie jener Porcius unedel und lieblos spottet (Nihil Publius Scipio profuit, nihil ei Laelius, nihil Furius). Desto mehr sollen ihm die hohen Gönner bei den Komödien geholfen haben, meinten wiederum seine Missgönner und Neider, namentlich ein älterer Atellanendichter, Lucius Lanuvianus, oder Luscius Lavinius, gegen dessen Verleumdungen sich Terenz im Prolog zu den Adelphi verwahrt, aber mit der feinen Wendung eines dankbaren Schützlings, der die böse Nachsage halb und halb dahinnimmt, um ihr den Anstrich einer verbindlichen Artigkeit gegen seine Gönner zu geben: Er rechne sich, sagt er, den Vorwurf zum grössten Lobe, da eine solche Mithülfe nur das Wohlgefallen jener edlen Geister an seinen Bestrebungen bezeugen würde. Die schwache Abwehr mag den Wiedereinführer der Atellanen, den Redner Q. Memmius, zu der von Sueton mitgetheilten Aeusserung veranlasst haben: Publius Scipio hätte nur den Terentius vorgeschoben, um von ihm selbst verfasste Komödien unter dessen Namen auf die Bühne zu bringen.

Es muss in der That dahingestellt bleiben, wie viel wir in dem „halben Menander“ von Terentius selbst von seinem Geiste, seiner Erfindung, seiner Kunst besitzen. Selbstgeständlich hielt er sich genau an seine Vorbilder, er vertheidigt sich sogar, im Prolog zu den Adelphi, gegen den Vorwurf eines an Plautus begangenen Plagiats mit der Versicherung, dass er, in Betreff der beschuldigten Scene, seiner Vorlage, der Komödie des Diphilus,

wörtlich gefolgt sey: verbum de verbo expressum tulit. Terentius ist in diesem Punkte der Widerpart zu Plautus, indem er geflissentlich das Römische in Sitten und Charakteren zu gräcisiren sich bestrebt, wogegen Plautus die entlehnten Stoffe völlig umgestaltet und in Saft und Blut seines Volkes verwandelt hat.

Die Fabeln von Terentius' sechs Lustspielen drehen sich um ähnliche Motive, wie die Komödien des Plautus, nur einförmiger und mit gleichartigen in den Grundzügen übereinstimmenden Charaktertypen, so dass man in jeder Komödie nahezu dieselben Figuren, nur in veränderten Situationen zu finden glaubt, sogar in ähnlicher Gegenüberstellung und zu analogen Wechselwirkungen gruppirt: Ein Paar Väter-Brüder, ein Paar Söhne und deren Liebchen, wovon die eine, zuletzt in der Regel als Verwandte und Freigeborene erkannt, den Einen heirathet, die andere, einem Mädchenhändler durch List oder Gewalt entführt, dem Vetter als Maitresse verbleibt, mit stillschweigender Zustimmung des Vaters, oder gar im väterlichen Hause als Mitglied der Familie Aufnahme findet. Auch der zettelnde Diener führt die Intriguen in jeder Komödie in ähnlicher Weise, mit grösserer Feinheit und Gewandtheit in der Form seiner Listen und Anschläge, als Reichthum an Witz und Erfindung. Ueberhaupt möchte in Absicht auf die wesentlichsten Eigenschaften der Komödie der „halbirte Menander“ auch nur ein verdünnter Plautus scheinen: in Absicht auf Führung der Fabel, überraschende Incidenzen, Mannigfaltigkeit der Charaktere, Kühnheit des Situationswitzes, geistreiche Wendungen, Naturell, volksthümliches Colorit und innere Lebenswahrheit. In Ansehung namentlich aller dramatischen Momente; vollends aber was die Seele des Lustspiels anlangt: die komische Bewegung; jene alles Lächerliche und Thörichte in's hellste Licht strahlende, in ihrem eigenen Feuer sich läuternde und mit der blitzhaft muntern Lebendigkeit des Salamanders darin scherzende Gemüthslust.

Mangel an Erfindung ist die Hauptschwäche des Terentius, vielleicht entspringt aber auch aus diesem Mangel seine Kunst. Wie die Noth für die Mutter der Künste gilt, so könnte die Erfindungsschwäche bei Terentius die Mutter seiner Kunst seyn, und ihr Vater der feine Geschmack. Die geringe Erfindungsgabe nöthigt ihn zu dem Auskunftsmittel der Zusammenflechtung

zweier Fabelstoffe aus zwei verschiedenen griechischen Komödien zu Einer Komödie (Contaminatio). Ein bedenklicher Kunstbehelf, dem nur das Genie, die Fülle poetischer Schöpferkraft ungeahnte Quellen höchster Kunstwirkungen zu entlocken vermag; wie Shakspeare aus verschiedenen Erzählungen einen doppelten ja dreifachen Fabelstoff, letztern im Kaufmann von Venedig z. B., zu dem wundervollsten Drama mit erstaunlicher Kunst ineinanderflicht; in der Weise etwa, wie ein grosser Harmoniker zwei Themata durcheinanderschlingt und sie zu vollkommener Harmonie verschmelzt. Für Dichter von unergiebiger Phantasie bei sinnreicher Combination, feiner Beobachtungsgabe, betriebsamer Verständigkeit, geläutertem Geschmack und glücklichem Nachahmungstalente bleibt das Auskunftsmittel immer nur ein Nothbehelf, um die Mannigfaltigkeit der Triebfedern und Contraste, die sie aus dem Innern einer begrenzten Handlung zu entwickeln nicht vermögen, durch geschickte Verschränkung ungleichartiger Begebnisse künstlich und äusserlich zu ersetzen. Wie Zwitter und Bastard ist solche Contaminatio mit Unfruchtbarkeit behaftet. Gesellt sich zu einer schwächlichen Erfindungsgabe, im Verein mit den bezeichneten Vorzügen, eine geringhaltige vis comica, eine dünne komische Ader, bei einer empfindsamen, zart und edel fühlenden Seele: dann wird ein solcher Komödiendichter, wie er den Mangel an Erfindungs*geist* durch materiellen Inhalt heterogener Fabelstoffe auszufüllen strebt, ähnlich für den Mangel an ächtem Lustspielhumor, an *Gemüthskomik*, ein Surrogat in edlen, würdigen Triebfedern, in der empfindsamen Stimmung, in Charakteren von wackerer Gesinnung suchen; er wird, im Gefühle seiner Armuth an komischem Genie und ergötzlich schöpferischer Gemüthskraft, ein Anlehen bei der empfindsamen Seele eröffnen und die Beweggründe adeln, anstatt das Lächerliche aus ihnen, wie einen lebendigen Springquell, zu schlagen. Das gemüthliche Naturell seiner Figuren muss für die Unergiebigkeit seiner Gemüthskomik aufkommen, und eine gediegene Rührung die herzliche Lachlust mit dem sanften Lächeln eines schönen Charakters abfinden. Das ist bei Terentius, wie bei keinem andern Lustspieldichter, der Fall. Ein Schimmer seiner edlen Menschlichkeit, seiner feinen Empfindsamkeit, fällt auf alle seine Komödienfiguren, bis auf die niedrigsten herab. Schmarotzer, Haussklaven, Hebammen, selbst

die Kuppler erscheinen edelgesinnt und mit der Anstandsschminke des Schönmenschlichen bemalt; anstatt dass vielmehr das Niedrige, Gemeine, moralisch Hässliche an ihnen in der Beleuchtung komischer Verwickelungen, in dem vollen Glanze ihrer Lächerlichkeit strahlen und dadurch poetisch veredelt erscheinen sollte. Wie in der Tragödie alle Hülfsquellen des Geistes und Herzens den Mangel an tragischer Kraft nicht ersetzen, und ohne diese keine Tragödie zu Stande kommt: so giebt es in der Komödie kein Surrogat für die komische Kraft; vermögen alle andern Gaben und Talente für den Abgang der vis comica keinen Ersatz zu bieten; eben so wenig, wie eine reich besetzte Tafel einen schwachen Magen erquicken; wie alle Schätze und Güter der Welt einen Todtkranken beleben und erfreuen können.

Terenz gilt in der Regel, mit Plautus verglichen, für den edlern Charakterzeichner und Sittenmaler. Sollte Terentius darum der vorzüglichere Sittenmaler seyn, weil er der Schönmaler verderbter Sitten ist, und seine feine Schminke das Siechthum des Familienlebens und der gesellschaftlichen Zustände zu blühender Gesundheit lügt? Da lob' ich mir die rauheren Pinselbürsten des Plautus, der, wie seine Schauspieler, ohne Maske spielte, der Zeitsitte mit seinem Borstenpinsel die Schminke von den Wangen streicht und bürstet, dass schon die kräftige Reibung wohlthätig und heilsam wirkt, und in der schlaffen welken Haut eine natürliche Wärme-Röthe und Spannkraft anregt, die ihr jedenfalls besser bekommt, als die Schminke; um von dem dabei sich entwickelnden, und frei werdenden elektrischen Lachstoff zu schweigen, wodurch, in Folge solcher Hauterregung, von innen heraus eine heilsame Umstimmung und Belebung des ganzen Organismus bewirkt wird.

Alle Schönheiten des Terenz, sagt Madame Dacier in der Préface zu ihrer Uebersetzung seiner Lustspiele, „befriedigen zugleich den Geist und das Herz.“ Ob aber Sklaven, die in den Mitteln, behufs Täuschung der Väter zum Verderben der Söhne, den Ränke zettelnden Sklaven des Plautus gleichen, sich vor diesen durch edlere Triebfedern, durch anständigere Motive, ihrer Schelmenstreiche auszeichnen dürfen, die unsere Missbilligung der ins Spiel gesetzten Mittel bestechen, captiviren, vertuschen — ob eine solche Motivirung verwerflicher Anstiftungen charaktergemäss, natur- und lebenswahr, ob sie, mit einem Worte, würdig ist, „un-

sern Geist und unser Herz zugleich zu befriedigen": das hat die classisch gelehrte Dame und ausgezeichnete Kunstrichterin zu prüfen unterlassen. „In seinen sechs Komödien", heisst es weiter, „ist kein Zug zu finden, der die Grenze des Anstands überschritte." Wie aber, wenn Fabel, Intrigue, Ausgang, kurz der ganze Gehalt und Inhalt der Komödie dem Anstand ins Gesicht schlägt? Die Komödie an und für sich anständig unanständig ist? — wie dann? Eine andere Anständigkeit beseelt auch die Terentianische Komödie nicht, die immerhin eine lateinische Menander-Komödie seyn mag; die auch als „halbe" Menander-Komödie, was anständige Unanständigkeit betrifft, für voll zu nehmen. Bei Plautus erfährt diese, wie gesagt, eine Läuterung durch das Fegefeuer der Komik. Es ist ein grosser Unterschied, ob ein Lustspieldichter das moralisch Unzulässige und Verwerfliche dem Gelächter preis giebt, oder ob er dafür Sympathien erweckt durch Verfälschung mittelst rührender, gewinnender Motiven. Den „pädagogischen Zweck" erstrebt Terenz nur mit grösserer Absichtlichkeit, als Plautus, aber nicht mit demselben Erfolge. „Man darf behaupten", sagt Mad. Dacier, „dass die ganze Latinität (toute la latinité) nichts aufzuweisen habe, was sich mit dem Adel, der geschmackvollen Einfachheit, mit der Anmuth und der feingebildeten Zierlichkeit seines Dialoges vergleichen lasse." Vollkommen wahr, und in dem Umfange wahr, dass man diese trefflichen Eigenschaften, diese Blumen eines feinen Musterdialoges, selbst in der Sprechweise seiner Schmarotzer, Haussklaven und Kuppler empfindet; so ohne Ausnahme wahr, dass die Lebens- und Naturwahrheit dieser Art von Figuren mit dem Adel, der Anmuth, der feingebildeten Zierlichkeit der Dialoges in den schroffsten Widerspruch geräth und das feine Colorit, der edle farbenreine Schmelz die Charakterwahrheit jener Figuren in Frage stellt. Aus der Maske dieser Schmarotzer, Sklaven, Kuppler glaubt man Personen aus Roms oder Athens vornehmer, feiner Gesellschaft sprechen zu hören. Giebt man dem Terenz diesen unausgleichbaren Widerspruch preis, wird man ihn unstreitig an die Spitze aller Lustspieldichter seiner Gattung zu stellen haben; jener Lustspieldichter nämlich, die mehr durch Grazie des Ausdrucks, durch edle einnehmende Haltung der Charaktere, durch feine behagliche Sittenschilderung, aber auch nur innerhalb dieses auserlesenen Kreises einer vornehmern und pa-

tricisch gefärbten Bürgerwelt, als durch Komik, als durch Darstellung ächter Volks- und Lebensfiguren, als durch kunstvoll getreue Schilderung der Zeitsitte, kurz als durch Eigenschaften glänzen, die allein ein Lustspiel zum Lustspiel machen. Plautus ist dem Terenz nicht blos, wie Mad. Dacier treffend bemerkt, in Absicht auf Lebhaftigkeit der Action, mannigfaltige und kunstreiche Schürzung des Intriguenknotens, mit einem Worte, in allem überlegen, was den Dramatiker und komischen Volksdichter ausmacht: Plautus steht, unseres Erachtens, auch als Sittenmaler und Charakterzeichner, selbst als Künstler in Styl und Dialog hoch über Terenz, denn Plautus giebt ein vollkommen naturgetreues, lebenswahres, durch keine Schaumalerei übertünchtes, sondern einzig und allein durch die Poesie seines Genre's, durch den Geist der Komik verschöntes Sittengemälde von Roms bürgerlichem Mittelstand und Familienwesen. In Terenzens Familien-Komödien athmet mehr attisches, als römisches Hauswesen; oder doch mehr attisch gräcisirtes Patricier-Bürgerthum, als das ächte, ursprünglich römische Hauswesen und Familienleben.

Nach unparteiischer Würdigung möchte dem Terentius die Mittelstellung zwischen den beiden extremen Urtheilen zukommen: dem des Komödiendichters Afranius, wonach Niemand dem Terentius gleich zu stellen: Terentio non similem esse quempiam; und dem geringschätzigen Urtheil des Julius Scaliger: „Hic nostra miseria magnus factus est: Terenz habe seine ganze Grösse unserer Armseligkeit zu danken.“

Mögen nun die sechs Komödien selbst vortreten und für ihn und gegen ihn zeugen:

Andria, oder „das Mädchen aus Andros.“ Zum ersten Male an den Megalensischen Spielen, unter den Curulischen Aedilen M. Fulvius und M. Glabrio, von der Truppe des Lucius Ambivius Turpio und Lucius Attilius Praenestinus aufgeführt. Die Melodien dazu componirte Flaccus Claudius, für gleiche, rechte und linke Flöten (Tibiis parib., dextr. et sinistr.). Die Didaskalia fügt hinzu: die Komödie „ist ganz griechisch (et est tota graeca), und kam zur Darstellung unter dem Consulat des M. Marcellus und C. Sulpitius (587 d. St., 164 vor Chr.)

Mit dieser Erstlingskomödie, so erzählt Sueton, suchte der

jugendliche Verfasser, nachdem er sie dem Aedil verkauft, den altberühmten Komödiendichter, Caecilius, auf, um von dem grossen Komiker ein vertrauliches Urtheil über sein Stück zu empfangen. Cäcilius war gerade bei Tische. Er liess den jungen Mann eintreten und, ärmlich gekleidet wie er war, auf einem niedrigen Bänkchen, neben seinem Tisch-Sopha, Platz nehmen. Kaum hatte der junge Dichter die ersten Verse seiner Komödie vorgetragen, wies ihm auch schon der freudig überraschte Caecilius einen Tischplatz an seiner Seite an. Als Terentius nach Tische weiter las, steigerte sich die Theilnahme des alten Dichters von Scene zu Scene. Er hörte bis zu Ende mit der grössten Aufmerksamkeit zu, und sprach am Schlusse dem hochbeglückten Erstlingsdichter seine volle Befriedigung aus.

Die Andria gehört in der That zu Terentius' besten Komödien, und zeigt in Form und Führung eine Glätte und zierliche Gewandtheit, die seine gerühmtesten Lustspiele, „der Selbstquäler", „Eunuchus" und „die Brüder" (Adelphi) kaum überbieten.

Dem Stücke geht, wie üblich, ein Prolog vorauf, der sich aber, wie alle Prologe des Terentius, von denen des Plautus darin unterscheidet, dass er das Publicum nicht über den allgemeinen Inhalt der Komödie, sondern über die literarischen Streitigkeiten des Dichters mit seinen Gegnern unterrichtet. Seine Prologe gleichen hierin den modernen Vorreden zu Theaterstücken. Freilich musste Terentius sich erst seine Stellung und die gute Stimmung des Publicums, gegenüber den böswilligen Ausstreuungen seiner Feinde, erobern. Mit dieser Entschuldigung tritt er denn auch in seiner ersten Komödie, in der Andria vor die Zuschauer: „Auf Prologe", sagt er, „muss ich meine Mühe wenden, nicht um den Inhalt meiner Stücke anzugeben (Non qui argumentum narret), sondern um der Schmähung eines alten, schlecht gesinnten Dichters (Lucius Lanuvianus oder Luscius Lavinius) zu begegnen." Andererseits mochte sich Terentius einer Inhaltsandeutung im Prologe vielleicht auch aus Gründen der Kunsttechnik überhoben glauben, in der Ueberzeugung, dass die Komödie selbst die nöthigen Aufschlüsse zu geben habe. Seine Kunsttechnik durfte diess um so sicherer voraussetzen, da seine Compositionsweise auch in dieser Hinsicht dem griechischen Vorbilde sich getreu anschmiegt, wo die Erzählung vor der eigentlichen Handlung vor-

waltet, indem die thatsächlichen Begebnisse hinter der Scene vorgehen, und meist nur deren Wirkungen und Folgen sich auf der Bühne in den Situationen reflectiren. Bei Plautus, wo die dramatische Bewegung, die arbeitende Fabel, in vollem Gang ist (das „properare"), kommt die Erzählung kaum zu Worte. Danach wäre auch hier die scheinbar grössere Kunst des Terentius im Grunde nur eine dramatische Schwäche; jedenfalls nur das Verdienst einer den griechischen Vorbildern getreulichst nachlebenden Komödienform.

In Betreff der Andria lässt Terentius seinen Prolog nur den Vorwurf ablehnen, dass er durch Benutzung zweier Komödien von Menander, der Andria und Perinthia, ein gefälschtes und buntscheckiges Werk zu Stande gebracht (contaminari non decere fabulas). Aus dem Lustspiel selbst mag erhellen, ob der Dichter den Vorwurf entkräftet und beseitigt hat.

Gang und Inhalt des Stückes sind in Kürze wie folgt: Glycerium, die vermeintliche Schwester einer aus der Insel Andros nach Athen übergesiedelten, und vor Kurzem verstorbenen Hetäre, ist von Pamphilus, dem Sohne des Bürgers Simo zu Athen, schwanger. Der Alte, der nur von einem Liebschaftsverhältniss seines Sohnes mit Glycerium, nicht aber von dem Zustande des Mädchens unterrichtet ist, will ihn mit der Tochter seines alten Freundes und Nachbars, Chremes, verheirathen, die ein anderer Jüngling, Charinus, liebt. Die komische, von Davus, dem Hausdiener des Simo, gefädelte Intrigue dreht sich um allerlei Nothlisten, die Vermählung seines jungen Herrn mit des Nachbars Tochter hinzuhalten, kurz, um das ziemlich kahle, an komischen Verwickelungen wenig ergiebige Nothmittel: Kommt Zeit kommt Rath. Der Nothbehelf wird gleich vorweg in die grösste Verlegenheit durch die Nöthen der Glycerium gesetzt, für welche ihre Dienerin schon die Hebamme besorgt. Nachdem Davus die erste Kunde von der beabsichtigten Vermählung des Pamphilus durch dessen Vater, den alten Simo, erhalten, spricht er seine Verlegenheit in einem Monologe aus (I, 3.), wobei wir zugleich den Ausgang und Inhalt des Stückes erfahren. Vorläufig nur als ersonnene, von Pamphilus und seinem Liebchen ausgedachte Intrigue; dass nämlich Glycerium ein freigeborenes Bürgermädchen aus Athen sey, deren Vater, ein alter Handelsmann, mit der

Kleinen bei der Insel Andros Schiffbruch gelitten. Der Vater sey umgekommen, das älternlose Töchterchen aber gerettet und in dem Hause jener Hetäre als deren Schwester erzogen worden, welche, wie schon gemeldet, aus Andros nach Athen übergesiedelt war. Das erzählt nun Davus, als ausgehecktes Märchen, woran er nicht glaube, das aber der Verlauf und Ausgang der Komödie als reine Wahrheit ausweist. Davus spricht also gewissermaassen den Monolog als Prolog, zwar als ungläubiger Prolog, dem aber das Publicum doch glaubt. Ob eine solche, statt des Prologs von einer Spielperson dem Publicum unter den Fuss gegebenen Andeutung über den Inhalt der Komödie ein Kunstbehelf oder Nothbehelf ist, bleibt mindestens zweifelhaft, von der Unwahrscheinlichkeit abgesehen, dass eine von den Betheiligten ausspintisirte Intrigue (et fingunt quandem inter se nunc fallaciam), als die wirkliche des Stückes verläuft. Der erste Act schliesst mit der Scene zwischen der Dienerin Mysis, die auf dem Wege nach einer Hebamme ist, und Pamphilus in der Klemme zwischen einer im Anzug begriffenen, ihn beglückenden Vaterschaft und der ihm drohenden, verhassten, noch heute stattfindenden Hochzeit.

Der zweite Act führt den andern Jüngling, den Charinus, der die dem Pamphilus zugedachte Braut liebt, mit seinem Diener, Birria, herbei, Beide rathlos. Pamphilus kommt hinzu: „dir nah' ich mich", redet Charinus den Freund an, „um Hoffnung, Rettung, Hülfe, Rath bei dir zu suchen." Worauf Pamphilus: „Ich weiss mir selbst nicht Rath." Er weiss von Charinus' Herzleid nichts, und als er danach fragt, lässt Terentius den Jüngling seinen Diener Birria leise bitten: Er sey zu blöde, um es dem Pamphilus zu gestehen, „Sag du's ihm, Birria; ich bitte dich!" Ein anmuthiger Zug; aber so verschämt mädchenhaft und zartsinnig lässt Terenz mitunter auch Jünglinge sprechen, die ein regelrechtes Liebesverhältniss mit Hetären haben. Pamphilus giesst dem feinen Jüngling Balsam in's Gemüth mit den Worten: „Weit mehr wünsch' ich der Heirath zu entgehen, als du sie nur begehren magst." Des Charinus Bitte, die Heirath um einige Tage aufzuschieben, macht der athemlos mit einer guten Nachricht herbeieilende Davus überflüssig: Chremes verweigert die Tochter, wegen Pamphilus' Verhältniss mit Glycerium. Beide

Jünglinge himmelfroh darüber. Nun aber Davus' Rath und Nothbehelf, als er mit Pamphilus allein blieb? Pamphilus soll scheinbar in die Heirath mit Chremes' Tochter willigen, damit der Vater keine Schritte gegen Glycerium thue. Zeit gewonnen, Alles gewonnen. „Indessen trifft vielleicht sich etwas Günstiges." Ein Plautinischer Servus würde seinen Collegen Davus mit seinem „Indessen" und „Vielleicht" auslachen. Das Nächste, was sich indessen trifft, ist die von Charinus' Diener, dem Birria, zufällig behorchte, von Pamphilus seinem Vater zugesicherte Bereitwilligkeit zu der Vermählung mit Chremes' Tochter. Ein Donnerschlag, den Birria auch sofort seinem jungen Herrn überbringt. Ein so wohlfeiles Missverständniss, behufs der Knotenschürzung, würde, im Vorbeigehen gesagt, ein heutiges Lustspiel ablehnen müssen. Ueberhaupt spielen Behorchungen eine Hauptrolle in den Komödien des Terenz, als stehender Behelf, um die Handlung vorwärts zu bringen, und neue Incidenzen von Verwickelungen und Missverständnissen anzuknüpfen. Dafür ist aber der Dialog von musterhafter Lebendigkeit und einer Bewegtheit, die der Handlung immer um eine Nasenlänge voraus ist. Die Figuren sind trefflich gezeichnet und bis auf die berührte Unverträglichkeit von gemüthlichem Biedersinn bei Ränke spinnenden Sklaven, die Charaktere naturgetreu, und durchaus komödienhaft in Ton und Gebahren. Der alte Simo z. B., der es an Schlauheit mit dem ihn täuschenden Davus aufnimmt, ist eine Figur aus dem Leben.

Der dritte Act wimmelt von Behorchungen. Simo behorcht die Magd und Hebamme der Glycerium und erfährt dabei von seiner unverhofften Grossvaterfreude. Aber der Alte legt sich auf die schlaue Seite, und hält die Kindesnöthen für Verstellung; erfunden, um Chremes, den er herumzuholen auf bestem Wege ist, abzuschrecken. Sein lauschendes Ohr trifft ein Kindesnöthenschrei. Glycerium stösst ihn aus, die im Hause, hinter der Scene, den stehenden Nothruf der ehrbaren Bürgermädchen und Freigebornen der römischen Komödie in solchen Lagen hören lässt: „O Juno Lucina, hilf mir, oh, rette mich!" Der Alte vernimmt das, und meint, der Schlaukopf: „Ei, so geschwind? Das ist doch spasshaft! So bald sie hörte, dass ich vor der Thüre sey, beeilt sie sich. O Davus, hier hast du in der Zeit dich verrechnet!" Davus, der den Alten belauscht, begreift nicht gleich. „Fürwahr",

sagt er für sich, „diessmal betrügt er selbst sich, ich nicht ihn", und benutzt diese Selbsttäuschung des Alten, indem er ihn darin bestärkt: die Hebamme habe der verstellten Wöchnerin ein Knäblein untergeschoben. Simo möchte nur rasch die Hochzeitsangelegenheit betreiben, bevor man ihm das Kind vor die Thür legt. Der Lügner baut auf das fait accompli, das nicht wegzuläugnen, und die Heirath doch hintertreiben muss. Etwas Wesentliches gewinnt er mit dem neuen Trug freilich nicht; im günstigsten Falle: die Galgenfrist aufgeschobener Prügel. In der nächsten Scene wird Chremes von Simo wirklich herumgeholt, mit der Versicherung, die Liebenden hätten sich entzweit, was er, Simo, von Davus selber wisse, der dazu kommt, und es bestätigt. Simo belobt den Knecht und nimmt seine schlechte Meinung von ihm zurück, da sich Davus so gut bewährt; es sey „ein braver Kerl." Dass der geriebene Alte sich selbst so hinter's Licht führen hilft, ist vortrefflich, und würde noch wirksamer seyn, wenn Davus einen stetigen Plan verfolgte, und nicht so aus der Hand in den Mund löge. Auch der jetzt erfolgte Rückschlag auf Davus, nachdem er die von Chremes erlangte Zustimmung zur Hochzeit erfahren, würde noch drastischer treffen, wenn sein Lügengebäude nicht so gelegentlich vom Zaun gestoppelt erschiene. Nun ist Davus' rathlose Verlegenheit auf dem Gipfel: „Ich habe diess Gewirr herbeigeführt. O welche Schlauheit! hätt' ich mich ruhig nur verhalten, so wäre dieses Unglück nicht geschehen." Eine brave Selbstkatechisirung zu Nutz und Frommen der Sklavengenossenschaft; allein ungeschicktes Intriguiren verdirbt die Komödie, und bessert doch den Sklaven nicht. Da führt der Dämon noch den Pamphilus daher: Davus ist des Todes. Er sieht sich nach einem Orte um, „von dem herab er sich den Hals abstürzen könnte." So ganz hat er, ohne Absturz, den Kopf verloren, dass er das fait accompli vergisst, das doch das wirksamste Abschreckungsmittel für Chremes ist. Obgleich Davus durch die Stegreif-Lüge vom untergeschobenen Kinde dem Mittel die Spitze abgebrochen, so kann es doch noch die Partie rückgängig machen, da es den V e r d a c h t bei Chremes immer bestehen lässt, das Kind könne von Pamphilus seyn. Trotzdem finden wir Davus die beiden, durch die bevorstehende Hochzeit des Pamphilus mit der Geliebten des Charinus um die Wette verzweifelnden Jüng-

linge, noch im Beginn des vierten Actes, mit ungewissen Vertröstungen auf einen neuen Plan hinhalten, der ihm nur bis jetzt noch nicht einfallen will. „Als Sklav bin ich verpflichtet, Pamphilus, mit Hand und Fuss, Tag und Nacht, für dich zu sterben, selbst Gefahr des Lebens nicht zu scheuen, wenn ich dir nur nützen kann.“ Edler Sklav! Rathloser Verlegenheits- statt Gelegenheitsmacher, aber wacker. Er geht für seinen Herrn ins Feuer, wüsste der Brave nur wie? Oder wollte das Feuer doch wenigstens ihm auf halbem Wege entgegen kommen. Ein Diener des Plautus hätte das Feuer erfunden, und wäre schon durch dasselbe gegangen, ohne dass sein Lügenmaul überliefe, wess sein biederes Herz voll ist. Endlich, nach einer ziemlich überflüssigen Scene zwischen ihm, den verzweifelnden Jünglingen und der von Pamphilus getrösteten Magd der Wöchnerin, hat Davus den Plan beim Zipfel. Er holt das neugeborene Kind heraus, um es vor Simo's Thür von der Magd hinlegen zu lassen. Was soll's mit dem für untergeschoben von Davus selbst ausgegebenen Kinde vor Simo's Hausthür? Der Plan ist blind geboren, und hat nicht Hand noch Fuss. Ein Glück, dass ein besserer Planmacher dem Anschlag des wackern Davus unter die Arme greift: Gott Zufall, der den alten Chremes herbeiführt. „Nun muss ich“, ruft Davus, „meinen frühern Plan verwerfen“, und thut, als käm' er von einer andern Seite, da eben Chremes das Kind vor Simo's Hausthür erblickt. Davus stellt sich, als säh' er den Alten nicht, fährt auf die erschrockene Magd los und ängstet ihr, in einem komisch peinlichen Verhör, den Namen von des Kindes Vater ab, wo die Aparte's von Seiten des verblüfften Chremes nicht fehlen, der nun das corpus delicti vor sich sieht, und die Unmöglichkeit der Verbindung des Pamphilus mit seiner Tochter. Davus torquirt die Magd mit der Unterschiebung des Kindes, bis zur eidlichen Betheuerung der vor Schreck und Staunen Erstarrten: dass Pamphilus der Vater ist. Jetzt kann Davus den Chremes erst bemerken; dieser weiss genug und eilt hinein zu Simo, um ihm den Handel aufzusagen. Die geschilderte Scene wäre musterhaft und von wirkungsvoller Komik ohne die Zerfahrenheit in Davus' Anschlägen, und wenn es nicht am Ende doch nur eine Stegreif-Situation wäre, die auf das zufällige Erscheinen des Chremes und dessen heimliches Behorchen berechnet und angelegt ist.

Zum Glück für Davus' Rücken, auf dem sonst der Knoten müsste zerhauen werden, kommt Gastfreund Crito aus Andros zur rechten Zeit dazwischen, der die nöthigen Aufschlüsse über Glycerium's Herkunft giebt, von welcher wir bereits durch den prologischem Monolog (I, 3.) unterrichtet sind, bis auf den Umstand, dass Glycerium's Vater, jener alte Handelsmann, der im Schiffbruch vor Andros umgekommen, des Chremes Bruder war, Glycerium mithin die Nichte, und das Neugeborene der Grossneffe. Die Nichte kann nun, unbeschadet der Wöchnerin, sich in Ehren mit Pamphilus vermählen, Charinus die Geliebte zur Frau erhalten, und Pamphilus für den, auf Simo's Befehl, in Fesseln gelegten Davus Verzeihung erbitten.

Ziehen wir die Summe der Vorzüge und Mängel dieser ersten Komödie des Terentius, so erhalten wir: eine Verwickelung von fraglichem Werthe; eine Entwickelung, die in Betracht ihrer Auskunftsfigur, des improvisirten Knotenlösers, Crito, welcher, wie zu diesem Zwecke, unversehens hergereist kommt, entschieden verfehlt genannt werden muss; ein paar gute, schlagfertige Scenen von komischer Wirkung, deren volle Schlagkraft jedoch durch die haltlose Motivirung und die Planlosigkeit des intriguirenden Dieners wesentlich beeinträchtigt wird; einen vorzüglichen Dialog; die Figur des Simo, mit Meisterhand gezeichnet. Wie viel von allem dem auf Rechnung des ganzen oder des halben Menander kommt, steht dahin. Weniger zweifelhaft möchte der Fehlversuch scheinen: den halben Menander zum ganzen, durch die Verflechtung eines zweiten Menandrischen Stückes mit der Andria-Fabel, zu vervollständigen. Denn der Charinus mit seiner Liebestrübsal erscheint als völlig episodisch, wo nicht überflüssig. So ganz unrecht hätte also des Terentius' Widersacher aus Gewerbsneid, der Luscius Lavinius, mit seinem Tadel der contaminatio doch nicht. Man muss auch von seinem Feinde guten Rath annehmen. „Lehrt mich der Freund, was ich kann, lehrt mich der Feind, was ich soll.“ Dieser Spruch war zu Terentius' Zeit zwar noch nicht bekannt; könnte aber dreist einen Ehrenplatz unter den goldenen Sprüchen einnehmen, womit die Komödien des Terentius so reich ausgestattet und geschmückt sind.

Die Schwiegermutter (Hecyra). Es kommen zwei Schwiegermütter in dieser Komödie vor; doch ist vorzugsweise die

Schwiegermutter der Frau, die Mutter des Mannes gemeint, was ἑκυρά im Griechischen auch bedeutet. Vom Missgeschicke dieser dem Apollodorus nachgebildeten Komödie war schon oben die Rede. Sie fiel zweimal durch. Das erste Mal an den Megalensischen Spielen, unter der Theaterleitung der Curulischen Aedilen Cn. Corn. Dolabella und Sext. Jul. Caesar, und dem Consulat des Cn. Octavius und T. Manlius 588 d. St. Die Musik zu den Cant. hatte wieder Flaccus componirt und für die gleiche Doppelflöte (tibiis par.) gesetzt. Das Stück konnte nicht zu Ende gespielt werden, wie der Prolog zur zweiten Aufführung — ein erster ist nicht vorhanden — schonend gegen Stück und Publicum bemerkt: „Es konnte nicht gesehen und beurtheilt werden, so hatte seinen Sinn das Volk in staunender Bewunderung einem Tänzer zugewandt“ (Ita populus studio stupidus in funambulo animum occuparat).

Die zweite Aufführung fand in demselben Jahre an den Leichenspielen (ludis funebribus) des Paulus Aemilius statt, mit keinem günstigeren Erfolge, worüber der treffliche Schauspiel-Director, Lucius Ambivius Turpio, im dritten Prologe klagt: „Ich fing nun an, bei diesem neuen Stücke meine altgewohnte Weise anzuwenden, dass ich's noch einmal versuchte. Ich gab's von neuem. Im ersten Act erwarb ich Beifall, als sich inzwischen das Gerücht verbreitete, dass ein Gladiatorspiel gegeben werden würde. Das Volk stürmt hin, man lärmt, mein schreit, man schlägt. Inzwischen konnt' ich meine Stelle nicht behaupten“... L. Ambivius Turpio, die Perle aller Schauspieldirectoren, liess sich nicht abschrecken und brachte sie zum dritten Mal 589 d. St. auf die Bühne. Placuit, meldet die Didaskalie: „sie gefiel“.

Sehen auch wir nun, ob wir dem placuit zustimmen können. Uns zieht kein Seiltänzer, kein Fechter noch Faustkämpfer ab. Wir sind in der Lage, dem Stücke eine unbefangene Prüfung angedeihen zu lassen.

Pamphilus hat dem Wunsche seines Vaters Laches, sich mit Philumena, der Tochter seines Nachbars, Phidippus, zu vermählen, nachgegeben, mit schwerem, von leidenschaftlicher Liebe für seine Maitresse, die Buhlerin Bacchis, erfülltem Her-

zen. Seine junge Frau lebt in dem Hause seiner Eltern, nicht anders als ein jungfräuliches Mädchen in dem Hause ihrer Eltern lebt: sie blieb unberührt vom Manne, der seine Besuche bei der Bacchis fortsetzt. Diese begegnet ihm aber unfreundlich und trotzig. Sein Herz wendet sich desshalb von der Maitresse ab, zu Gunsten seiner Frau, die ihre Schmach und Kränkung still und entsagungsvoll erträgt. So erzählt sein Diener, Parmeno, der Philotis, einer Freundin und Genossin der Bacchis (I, 2): „die Frau war so, wie man bei edlem Herzen seyn muss, keusch, bescheiden, trug von ihrem Manne jegliche Beleidigung und alles Unrecht, und verdeckte jede Schmach. Von Mitleid mit der Gattin theils durchdrungen, theils durch die Ungerechtigkeit der Bacchis getrieben, wandte sich sein Herz allmälich von der Bacchis ab. Er trug die Liebe nun auf seine Gattin über, da er bei ihr ein Herz dem seinen gleich fand" . . . Nur die Liebe nicht, die er für die Bacchis fühlte, und überwunden zu haben glaubte: Philumena bleibt nach wie vor das jungfräuliche Mädchen in dem Hause ihrer Schwiegereltern, das sie bei ihren Eltern gewesen. Wie erklärt der Dichter diese auffällige Erscheinung? Sein Parmeno motivirt es mit einer plötzlichen Abreise des Pamphilus, der unverzüglich nach Imbrus eilen musste, um eine Erbschaft zu beheben. „Ganz wider Willen trieb der Vater nun den Pamphilus, den liebenden, dahin". Die nun geliebte Frau bleibt bei seiner Mutter, Sostrata; der Vater hat sich auf's Land zurückgezogen. Jetzt bricht zwischen den beiden in der Stadt allein gebliebenen Frauen, der Schwiegertochter und der Schwiegermutter (Hecyra), Unfrieden, Hass und Feindschaft aus, ohne Anlass, ohne Grund. Inzwischen beginnt die junge Frau — fährt Parmeno in seinem Berichte fort — „aufs bitterste die Sostrata zu hassen, und doch niemals Zank, keine Beschwerde". Die Schwiegertochter läuft der Schwiegermutter davon, die ihr nichts zu Leide, vielmehr alles zu Liebe thut, und zu ihren Eltern zurück -- Niemand weiss warum. Die Schwiegermutter verlangt wiederholt und auf's liebreichste die Entlaufene von den Eltern zurück: sie kommt nicht. Die Schwiegermutter geht nun selbst hinüber, um die Schwiegertochter zurückzuholen; sie wird nicht vorgelassen: Philumena, heisst es, sey krank. Diese erzählte Exposition füllt den ersten Act, der dadurch zu einem von aller-

lei Querfragen unterbrochenen Prologe wird, welche eine Philotis, eine eigens hiefür erfundene Buhlerin, dazwischenwirft, die in dem Stücke weiter nicht vorkommt, mit Handlung, Verlauf, Intrigue, nicht das Mindeste zu schaffen hat und, nach Erledigung ihrer Zwischenfragen, aus der Komödie verschwindet. Ein solcher Expositions-Act mit einer solchen Fragezeichen-Figur wäre heutzutage sehr fraglich, selbst wenn letztere eine ehrbare Person wäre.

Hören wir, was der zweite Act bringt. Zunächst eine erste Scene zwischen dem mittlerweile vom Land zurückgekehrten Laches und seiner Frau Sostrata, die allein, und zwar in ihrer Qualität als Schwiegermutter, das ganze Unwesen im Hause verschuldet haben muss. „So hassen die Schwiegermütter allzusammen ihre Schwiegertöchter", schilt der Alte. Die arme unschuldige Frau, ein wahres Ideal von Schwiegermutter, mag dagegen einwenden, was sie will. Die Scene konnte unserem Schiller bei der ersten seines ersten Actes von Kabale und Liebe, zwischen Geiger Miller und Ehefrau, vorgeschwebt haben. Der Laches hat in seiner zufahrenden Barschheit ein Korn vom Stadtmusicus Miller, nur so grob ist er nicht, sondern Terentianisch unwirsch, glimpflich rauh, fein grob, anständig grob, manierlich grob, mit attisch-patricischem Geschmack und zierlicher Würde. Seine Widerborstigkeit ist die eines Seidenhasen; nicht wie Schiller's deutscher Musikant, der sein Violoncell an dem Hirnkasten seiner Frau, der „alten Heulh" — entzweischlagen will. Mit demselben gelinden Ungestüm fordert Laches von Philumena's Vater, Phidippus, der inzwischen eingetreten, die angeblich kranke Schnur zurück. Phidippus, als Schwäher die Contrafigur zu Laches, schützt sein „von Natur weiches Herz" vor, das „den Seinigen nicht zuwider seyn kann", die nun einmal, Mutter wie Tochter, auf ihrem Sinn beständen, dass nämlich Philumena ihre Krankheit bei der Mutter pflegen soll, nicht bei der Schwiegermutter. Was, um aller Schwiegermütter willen, was für Krankheit mag das nur seyn? fragt der Leser. Der nachweltliche Leser, denn der Zuschauer der Hecyra sitzt längst beim Seiltänzer, an dessen Verwickelungen und Entwickelungen der Glieder er mit gaffendem Staunen (studio stupidus) sich ergötzt, und dessen Künste ihm kunstgerechter erscheinen, als diese verkannte Schwiegermutter und

diese kranke Schwiegertochter, über deren Verkannt- und Krankseyn der erste und nun auch der zweite Act noch immer in der Schwebe lässt.

Im dritten ist der Erbe in partibus, unser Pamphilus, wieder heimgekehrt, natürlich ohne Erbschaft. „Nun sag'," fragt ihn beim Willkomm sein Vater Laches, „was hat uns unser Vetter hinterlassen?" — Uns, meint der Sohn, so viel wie nichts, aber sich hat der Vetter „den Ruhm hinterlassen: Er lebte gut so lang er lebte": Vixit dum vixit bene. Diesen Ruhm und diesen goldenen Spruch hat uns der Vetter vermacht. Zum Geier mit den goldenen Sprüchen, denkt der Alte, wenn kein anderes Gold dahinter ist, als Komödiengold, das eben nur gleisst, wie das Gold der Komödien-Sprüche und schönen Sentenzen, hinter denen keine Komödie ist. Das denkt der Alte, drückt es aber milder, urbaner aus: „Hast du denn gar nichts mitgebracht als diesen Spruch allein?" Tum tu igitur nihil attulisti huc plus una sententia? (III, 5). Und der Komödie — so fragen wir — was hat Pamphilus der Komödie mitgebracht? Welche Aufschlüsse, oder welche neue Verwickelung? Eine betrübsame Figur hat er mitgebracht, eine gar nicht lustspielmässige Figur; für die weinerlichste Rühr-Komödie noch viel zu larmoyante Figur. Der Zwist zwischen der theuern Gattin und seiner verehrten Mutter, die Entfernung des geliebten und unberührten Weibes, die geheimnissvolle Krankheit — „O weh mir Armen!" — wimmert er — „Ist jemand auf der Welt gleich mir unglücklich? . . . Wenn ich es so gefunden habe, was bleibt mir in Zukunft weiter noch als Elend?" . . . Umsonst erschöpft sich Parmeno, sein Diener, in Trostzusprüchen. Parmeno ist keiner von den Plautinischen Väterprellern und Intriguenschelmen, die so lästerlich komische Verwickelungen anzetteln, so verrucht ergötzliche Lustspielknoten schürzen aus gedrehten Väternasen. Parmeno ist nicht der Haussklave, wie er ist, und durch Gewerbe und Entwürdigung seyn muss, als welchen ihn die Plautinische Komödie ihrem Publicum zur Erkenntniss bringt, und gleichsam in den Sehpunkt seiner Beherzigung rückt, beleuchtet vom hellsten klarsten Licht. Parmeno ist der Haussklave, wie er sein müsste, wenn er kein Haussklave wäre; rein von allen Fehlern, die ein Lustspiel ergötzlich machen, folglich Tugenden des Lustspiels sind. Parmeno ist frei

von solchen Lastern, bis auf ein paar kleine Fehlerchen, die aber nicht im mindesten lächerlich sind, wie z. B. eine ganz müssige für's Lustspiel gleichgültige und daher lästige Geschwätzigkeit; ein klein bischen Neugierde von beträchtlicher Langweiligkeit; etwas weniges Faulheit, aber keine von der lästigen Sorte, sondern von der unbescholtensten breitträschigsten Bethulichkeit, ohne Spur von Komik. Dieser ungesalzene Bedientenhäring passt zu einem jungen Herrn, der salzlose Thränen scheffelweis vergiesst, man weiss nicht, ob wegen der abgedankten Maitresse, oder um die entlaufene kranke Frau, oder um den Vetter, der einen goldenen Spruch als ganze Erbschaft hinterlassen, oder ob der Jammer seinem Strohwittwerthume gilt, von thränennassem Stroh. Glücklicherweise wird die lamentable Scene (III, 1) von einem dankenswerthen Geräusch im Hause der Schwiegermutter wohlthuend unterbrochen. Pamphilus, horchend: „Ich bin verloren.“ — Parmen. „Wie so?“ — Pamphil. „Ich bin vernichtet.“ — Parm. „Warum?“ — Pamph. „Gewiss verbergen sie ein grosses Unglück mir.“ — Parmen. „Sie sagten, deine Gattin leide an Beängstigung“ (pavitare, nescio quid dixerunt). — Pamph. „O weh, wesswegen hast du mir das nicht gesagt?“ — Parmen. (ungemein treffend): „Weil ich nicht Alles auf einmal erzählen konnte.“ Pamphil. „Was ist's für eine Krankheit?“ — Parm. „Ich weiss es nicht.“ — Pamphil. „Wie? hat denn niemand einen Arzt geholt?“ Parmen. „Ich weiss es nicht.“ — Pamphilus will es aber durchaus wissen, stürzt in's Haus und bald wieder zurück auf die Strasse, mit einem langen, unheilschwangern Monolog, der mit einer verblüffenden, in den Hebammen-Annalen ehelicher Entbindungsanstalten, unerhörten Krankheitsgeschichte niederkommt (III, 3): „Als ich sie sah“ (die kranke Philumena) „rief ich: O Schändlichkeit! und stürzte weinend, von der schrecklichen unglaublichen Begebenheit zermalmt, sogleich heraus. Die Mutter (der Philumena) eilt mir nach. Da ich schon auf der Schwelle stand, warf sich die Arme wimmernd mir zu Füssen“ — hier kommt ein goldner Spruch, über den wir hinwegeilen — „drauf begann sie so mit mir zu sprechen: O bester Pamphilus, du siehst den Grund, wesswegen sie von dir gegangen ist. Das Mädchen ist ohnlängst (vor neun Monaten nämlich) von einem unbekannten, schlechten Mann missbraucht. Zu

uns nahm sie nun ihre Zuflucht, um vor dir und Andern ihre Niederkunft geheim zu halten.“ Sie beschwört ihn, seine Schwiegermutter, beschwört ihn auf der Schwelle der Wochenstube, beschwört ihn zwischen Thür und Angel — die Schande zu verschweigen. Pamphilus kann dazu nur weinen: „Wenn ich an ihre Bitten denke, kann ich Armer mich der Thränen nicht erwehren.“ — „Seitdem“, lässt Pamphilus' Monolog Philumena's Mutter fortfahren — „Seitdem sie sich dir nahte“ (d. h. mit ihm verheirathet ist) „geht es in den siebenten Mond“ . . . Er möchte, um der Schande willen, die Vaterschaft des Siebenmonatkindes auf sich nehmen: „Du hast davon nicht den geringsten Schaden, und verdeckst das Unrecht, welches jener Armen schmählich widerfuhr“ . . . Pamphilus thut Alles, was man will, und fängt wieder an zu weinen: „Ich weine, wenn ich denke, was fortan mein Leben seyn wird“ . . . Zur Vaterschaft will er sich vor der Welt bekennen; er hat es mit Thränen versprochen, und was er mit Thränen verspricht, hält Pamphilus, — aber — der Anstand vor Allem! — „die Wiederheimführung seiner Frau, das wäre gänzlich unanständig“ (de reducenda, id vero neutiquam honestum esse arbitror) . . .

Darüber geräth er in Conflict mit seinem Vater Laches. Der Alte, hocherfreut über den Siebenmonatsenkel, besteht auf der Wiederheimführung der Schwiegertochter nun um so ungestümer. Pamphilus benutzt das Zerwürfniss seiner Mutter mit seiner Frau als Vorwand gegen die Rückkehr. Er liebe seine Frau, er sehne sich nach ihr unbeschreiblich, aber die Mutter gehe vor. Weder ist dieses Missverständniss von Seiten des Vaters komisch, noch kann es in Bezug auf den Sohn, in solcher Lage, rührend wirken; am wenigsten kommt es der Mutter zu Gute, die in den Augen ihres Mannes jetzt vollends als ein Drache von Schwiegermutter erscheinen muss. Philumena's Mutter Myrrhina ist wieder darüber unglücklich, dass ihr Mann Phidippus den Knaben behalten will, „dessen Vater wir nicht kennen.“ Denn ihre Tochter, sagt sie in einem Selbstgespräch, konnte, als sie um ihre Unschuld kam, im Dunkeln, auf der Strasse, die Gestalt des Thäters nicht erkennen. „Beim Scheiden hat er mit Gewalt dem Mädchen ihren Ring, den sie am Finger trug, entrissen.“ Ein Ring — Gott sey Lob und Dank — der Ring bringt das fatale

Rührspiel wieder in's Lustspiel-Geleis. Um welchen Preis, werden wir gleich sehen.

Der alte Laches verliert die Geduld und sagt dem Sohne geradezu (IV, 4.): „Jetzt hast du wiederum dein Herz an diese Buhlerin gehängt (die Bacchis), und dieser dienend, thust du Unrecht deiner Frau" . . . „Das hat auch deine Frau gemerkt, denn welchen andern Grund hätte sie gehabt, um von dir wegzugehen?" Pamphilus weist den Verdacht zurück; den wahren Grund könne er nicht angeben, und läuft davon. Der Vater hält an seinem Argwohn fest, und lässt die Bacchis rufen, um diese in's Gebet zu nehmen und ihr scharf wegen des Sohnes zuzusetzen. Sie erscheint. Der Alte lernt in ihr eine ehrenhafte Buhlerin hoch schätzen, die ihren Charakter, unbeschadet des Gewerbes, „rein bewahrt" (V, 1): Ne nomen mihi quaestus obstet apud te, nam mores facile tutor. Sie schwört, dass sie Pamphilus, seitdem er verheirathet, fern gehalten, begiebt sich, die brave H—, auf den Wunsch des Laches, hinein zu der Gattin und Schwiegermutter ihres ehemaligen Geliebten, um vor den Frauen den Schwur zu erneuen, und verpflichtet sich gegen Laches, bevor sie in's Haus geht, Alles aufzubieten, um Pamphilus mit seiner Frau auszusöhnen und deren Wiederkehr zu bewirken. Eine curiose Entwickelungs-Situation: Hier die Tochter aus einem guten Athenischen Bürgerhause; drinnen als Wöchnerin in Folge eines solchen, im Dunklen auf der Strasse erlebten Abenteuers; dort eine rechtschaffene Buhldirne, die der Frau und Schwiegermutter, im stolzen Bewusstseyn ihres edlen Charakters, entgegentritt, um als Vermittlerin Familienglück und Frieden wieder herzustellen, und die Gattin ihrem vormaligen Geliebten, dermalen — um einen gelinden, Terentianischen Ausdruck zu wählen — weinerlichen Pinsel, und um keinen Plautinisch derben Kernnamen zu brauchen, nämlich: Waschlappen. Fürwahr, jedes andere Publicum, als das römische, wir Alle, die wir heutzutage leben, wir hätten uns auch bei der dritten Vorstellung der Hecyra nach einem Seiltänzer umgesehen. Gott Mahadö sieht mit lächelnder Freude „durch tiefes Verderben ein menschliches Herz. Es freut sich die Gottheit der reuigen Sünder; Unsterbliche heben verlorene Kinder mit feurigen Armen zum Himmel empor" — mit feurigen Armen, um sie von den Fehlen und Sünden eines Lasterlebens zu läutern und rein zu

glühen. Der Göttliche, der Heilige, Er mochte von der bussfertigen Sünderin sagen, sie habe das bessere Theil erwählt; ihr sey viel vergeben, denn sie habe viel geliebt, und ihre sündige Liebe durch eine himmlische gesühnt. Aber in einem Lustspiel, vor Tausenden von Vätern, Müttern, Jünglingen und Töchtern eine Lustdirne, in der Fülle ihres Schandlebens, in der Ueppigkeit und Vollblüthe ihres Gewerbes, von dem greisen Vater einer Familie, deren Hausfrieden doch auch sie hatte verwirren helfen, als Wiederherstellerin der Familienehre, des häuslichen und ehelichen Glückes, berufen lassen: das will uns — sit venia verbo — eben so abgeschmackt, wie unsittlich scheinen. Welches Brekekeke hätte Aristophanes von seinen Fröschen einer solchen Komödie anstimmen lassen, wenn er sie erlebt! Welches Koax-koax ihrem Dichter anstimmen lassen, dem Apollodorus oder dem Terentius Afer, dem ganzen oder halben Menander! Wie hätte Aristophanes alle Lachschrecken eines komischen Tartarus und Acheron, alle persiflirenden Furien-Schlangen und Furiengeisseln hellauflachender Erinnyen gegen diese ganze Komödien-Gattung erst aufgeboten, wenn er solche Heerschaaren infernalischer Spottfrösche gegen den Euripides in's Treffen führte, der nicht den zehnten Theil der Frevel und Versündigungen an der tragischen Muse auf sein Kunstgewissen lud, nicht den zehnten Theil der Sünden, die sich die mittlere und neue Komödie gegen die Muse der Komik hat zu Schulden kommen lassen, und in dessen Tragödie Aristophanes' prophetischer Geist vielleicht nur die Ahnmutter dieser Komödien hat geisseln wollen!

Ehren Phidippus, des Pamphilus Schwiegervater, der bringt gar die Hetären-Moral in pädagogische Grundsätze, die er seiner Frau Myrrhina an's Herz legt. IV, 1, spricht er von Pamphilus' Liebschaft mit der Bacchis. „Um seine Liebschaft“, sagt Pamphilus Schwiegervater zu seiner Alten, „hab ich schon eh'r, als du, gewusst. Doch hab' ich der Jugend niemals diess als Fehler angerechnet, weil es allen angeboren ist“ . . . „Könnte er sich (Pamphilus) von der, mit welcher er so viele Jahre umgegangen ist, so plötzlich losreissen (von der Bacchis); dann würde ich ihn für keinen Menschen halten, nicht für einen treuen Gatten meiner Tochter“ . . . Hetären-Umgang, meint der alte Schächer, ist für wohlgezogene Jünglinge die beste Gattenschule;

das Bordell die Propädeutik für gesittete Ehemänner und junge Familienväter. Keine bessere Vorbildung zu häuslicher Zucht und Ehrbarkeit lässt sich denken als Unzucht und Prostitution. Die Pädagogik, traun, ist der Vätergreise würdig, die als Jünglinge eine solche Hetären-Schule durchgemacht. Welche Väter sind nun wahrer, sittengerechter und sittenheilsamer gezeichnet: Die des Plautus, die das Sprichwort: Jung gewohnt, alt gethan, zu Ehren bringen; oder die des Terentius, die sich und ihrem Publicum weissmachen wollen: Alter schütze am besten vor Thorheit, und die grauen Haare wären das unfehlbare Mittel, den Esel abzuhalten, dass er auf's Eis tanzen gehe? Und welche Komödie „beruht auf einer sittlicheren Auffassung des ehelichen Lebens": die des Terentius, für welche sie der berühmte Historiker vorzugsweise in Anspruch nimmt; eine Komödie, die das Bordell geradezu in's Familienleben selbst verpflanzt, was aus den anderen Komödien des Terentius noch deutlicher erhellen wird — oder die Auffassung des Plautus, dessen Komödie die Hetärenwirthschaft aus dem Haus- und Familienwesen herausschwingt, wie der Worfler Spreu von Weizen sondert?

Doch der Haussegen, die Hetäre, Bacchis, wie stiftet sie denn dieses Familienheil? Frieden, Glück und Eintracht, wie stellt sie das Alles in der zerrütteten Häuslichkeit dreier Familien wieder her? Und die Hausehre, die gute Sitte, eheliche Treue und Liebe, diese höchsten Familiengüter, wodurch führt die Buhlerin sie wieder ein bei den jungen, durch ein so ärgerliches Zerwürfniss einander entfremdeten Gatten? Kraft welcher Weihe geht von den Händen der Buhlerin eine solche Heiligung der Ehe aus? Sie strahlt dem Ehepear aus dem Ring an ihrem Finger entgegen. Am Finger der Bacchis glänzt jener Ring, welcher der Philumena mit Ehre und Unschuld, und von keinem andern natürlich als Pamphilus, entrissen worden. Bacchis selbst giebt uns über die freudige durch sie herbeigeführte Entdeckung in einem Monologe den befriedigendsten Aufschluss (V, 3.): „Der Ring hier war der Anlass, alle diese Dinge zu entdecken. Denn ich erinnere mich, wie Pamphilus vor ungefähr zehn Monden gegen Nacht hin ausser Athem zu mir in das Haus gestürzt kam, allein, voll Weins, mit diesem Ringe. Mein Pamphilus, sagt' ich zu ihm, ich bitte dich, warum so ausser dir? Woher hast du den Ring?...

Da gesteht mir der Mensch, er habe auf der Strasse einem unbekannten Mädchen Gewalt angethan und ihr den Ring, indem sie sich zur Wehr setzte, abgestreift. Die Myrrhina, die Mutter der Philumena, bemerkte gleich, dass ich ihn an dem Finger habe . . . Da machten wir denn die Entdeckung, dass an Philumena von ihm Gewalt geübt, und dieses Kind davon die Frucht sey. „Ich freue mich“ — versichert das kreuzbrave Mädchen der Freude, die Bacchis, ihrem Publicum — „Ich freue mich, dass ihm (Pamphilus) durch mich so viele Freude zu Theil wird, obgleich wohl andere Buhlerinnen so nicht denken; denn zu unserem Nutzen ist es nicht, wenn ein Liebhaber seiner Ehe froh wird“... Mit andern Worten: Im wirklichen Leben giebt es keine solche Bacchis. Meine Standesschwestern werden mich auslachen, mich und meinen Dichter dazu, und ihm wohl gar den Lorbeerkranz abreissen, den ihm die gute Gesellschaft und die Besten der Schule zuerkannt, ob der lebenswahren Sittenschilderung, der musterhaften Moral und der „sittlichen Auffassung des ehelichen Lebens“ — herab mit ihm — Haltet ein! ihr thörichten, unüberlegten, undankbaren Schwestern in Priapo et pulchra Laverna, unserer holden Göttin, der schönen Laverna, zu welcher der „feine Mann“ beim Dichter [1]) betet: „Holdselige Laverna, leihe mir Täuschung.“ — Bei dieser Göttin, haltet ein! Trüge unser Dichter den Kranz nicht schon, den wohlverdienten, unbestrittenen Lorbeerkranz, der fortgrünen wird auf seinem Haupte durch alle künftigen Geschlechter: müsstet ihr ihm einen winden und aufsetzen, durchflochten von den köstlichsten Blumen und Reisern, worauf wir, nach durchschwärmten Orgien, geruht mit unsern Jünglingen. Und müsstet seine mit solchem Lorbeervollkranz geschmückte Herme aufstellen zur Verehrung in euerem geheimsten Lustgemache, und ihr häufige Opfer spenden unter andächtigen Dank- und Segengebeten, für das nicht genug zu preisende Hochverdienst, das sich der halbe Menander um die römische demi monde erworben, durch die feine, menschlichschöne Moral, die seine Lustspiele lehren, und, an den liebenswürdigsten Musterbildern unseres Gewerbes mit der zierlichsten Kunst verbeispielt,

1) Hor. Ep. I, 16. v 60 f.

seinen Zuhörern und Zuhörerinnen einschärft, zur Erbauung von Senat und römischem Volk, und zum Heil und Segen des Staates und der Familien; die menschlichschöne Moral: dass ein Mädchen eine feile, liederliche Dirne seyn kann, und doch dabei tugendhaft; das ehrloseste Lasterleben führen, Jünglinge an Leib und Seele zu Grund richten, Schmach und Schande über achtbare Bürgerfamilien und Zerrüttung in ihr Hauswesen bringen, — dabei aber doch das edelste Herz besitzen kann, das uns zu dem Hochberufe weiht und ermächtigt: in denselben Familien, die wir geschändet und zerrüttet, als rettende Genien zu erscheinen und Sitte, Tugend, beglückende Eintracht im ehelichen Leben wiederherzustellen, als dessen eigentliche Schirmerinnen und Schutzgöttinnen unser edelgesinnter, in der vornehmen Welt ausgebildeter und für das Humane, das Schönmenschliche, feingestimmter Dichter, uns, die Hetären, feiert. Auch sehe ich im Geiste die Zeit herannahen mit mächtigen Schritten, wo die für's erste auf der Bühne herrschenden Grossmächte der Comoedia palliata: die Sklaven und Hetären, zu weltgeschichtlichen Mächten sich erheben und, als solche, sich behaupten werden; wo der Sklav und die Hetäre das Scepter der wirklichen Herrschaft ergreifen; der Sklav und die Hetäre, der Servus und die Meretrix, die Buben und H—, zunächst in Rom, von Purperstühlen und Thronen herab die Geschicke der Völker und Staaten entscheiden werden. Darum, geliebte Buhlschwestern, segnet das Andenken der halben und der ganzen Menander, die in ihren Komödien die ersten Keime unserer grossen Zukunft ausgestreut, und die Begriffe, den Geschmack und die Gesinnungen ihrer Zeitgenossen für unsere und unserer treuen Verbündeten, der Schelme und Buben, Lakeyen und Schranzen, dereinstige Weltherrschaft empfänglich gestimmt, die Sklaven-Hetären-Komödie zur Vorschule der künftigen Jugenderziehung eingeweiht, und ihren schönsten Dichterberuf in der Aufgabe erkannt haben: das Kupplergewerbe zur feinsten Komödienkunst auszubilden, und in unserem Dienste und zu unserem Nutz und Frommen zu treiben und zu pflegen!

Damit aber die Bacchis nicht ganz aus der Rolle ihres Metiers falle, folgt noch eine Scene hinterher zwischen ihr und Pamphilus, die, freilich gegen die Absicht, ganz dazu angethan, die Vermuthung zu begünstigen.: die schlaue Buhlerin habe den

Liebesdienst nur als Hamen und Angel in das Herz ihres frühern Geliebten werfen wollen, das ihr in letzter Zeit abspenstig geworden schien. Die schliessliche Zusammenkunft zwischen ihr und Pamphilus, sagen wir, könnte eine solche Vermuthung, gegen des Dichters Wollen und Wissen, aufkommen lassen; wesshalb wir die Scene für schädlich und verfehlt halten müssen. Pamphilus fliesst über von den bedenklichsten Dankgefühlen, die nur verrathen, welchen Stein im Brette die frühere Maitresse bei ihm hat, die sich um sein häusliches Glück ein so grosses Verdienst erworben: „Noch immer hast du deine alte Liebenswürdigkeit bewahrt, so dass dein Umgang, deine Reden, deine Nähe überall, wo du nur hinkommst, Freude macht.“ Das Freudemachen ist ja ihr Geschäft und unser Pamphilus ganz der Ehemann dazu, den zärtlichen Gatten mit dem dankbaren Liebhaber zu verbinden, und unsere Bacchis ganz die Hetäre für das fumet eines solchen doppelt gebeizten Ehehasen — Nicht doch, nicht doch! Wie, wenn ein ganz anderes, ein psychologisch tieferes Motiv der Komödie zu Grunde läge? Wie, wenn der Dichter diese geheimnissvolle, unbewusste Herzenssympathie zwischen dem noch unentdeckten Ehrenräuber und seiner durch ihn, ohne dass er und sie es ahnen, zur Mutter entehrten Frau — wenn der Dichter diesen gegenseitigen Zug und unbewussten Liebesdrang zu einander zwischen dem Schänder und seinem Opfer zum Angelpunkte und sittlichen Grundgedanken der Komödie hätte machen wollen? Diese dunkle magnetische Sympathie zweier, gerade durch eine Schandthat und so nur sühnbare Schandthat untrennbar gefesselter, und Kraft dieser Untrennbarkeit zu innig heiliger Gattenliebe sich läuternder Herzen — wie, wenn diess des Dichters Problem und innerste Kunstabsicht gewesen wäre? — Ein sinnreich, ungemein sinnreich ausgetifteltes Komödien-Motiv. Nur Schade, dass eine solche Seelenmystik und magnetische Wahlverwandtschaft, in Folge eines nächtlichen Strassen-Ehrenraubes, einem alten Dichter als Komödien-Motiv unterschieben, vom Gesichtspunkt der classischen Komödie und Psychologie baarer Unsinn wäre. Selbst als Intention eines Komödiendichters aus der romantischen Schule, einer Novalis-Arnim-Brentano-Komödie, wäre das Motiv unbrauchbar und bis zur Abgeschmacktheit undramatisch; im glücklichsten Falle nur als Novellen-Motiv verwendbar, in

einer Novelle, wie etwa „die Marquise O***" von Heinrich von Kleist.

Indessen hätte trotz alledem ein geschickterer Meister als Apollodorus aus den Elementen der Hecyra eine bessere Komödie gestalten können; hätte auch Plautus aus demselben Stoffe, wenn er ihn überhaupt gewählt, ein wirkliches Lustspiel herausgearbeitet: ergötzlich, belustigend, voll Heiterkeit und Komik. Die beiden Väter namentlich, die schwächsten und schattenhaftesten des Terenz, hätte Plautus ganz gewiss mit lebendig drastischern, gemüthlich drolligern Zügen ausgestattet. Das begossene Huhn, den Pamphilus, ohnstreitig zu einem seiner kecken, witzig muntern, von Sitten lockern, aber von Herzen gesunden und kernhaften jungen Wüstlinge gescherzt und umgelacht. Vor Allem hätte er den Parmeno nicht als einen solchen hölzernen Sklaven-Fussblock der Komödie nachschleifen lassen. Beseelt hätt' er ihn zu dem anschlägigsten und listenreichsten Beutelschröpfer, der die alten Gäuche wie das Zipperlein heimsucht, das sie an ihre Jugendsünden mahnt.

Der Selbstquäler (Heautontimorumenos) ist einer Komödie des Menander nachgebildet und wurde an den Megalensischen Spielen, unter den curulischen Aedilen Corn. Lentulus und L. Val. Flaccus, von der Truppe des Ambivius Turpio aufgeführt. Die Musik componirte Flaccus, Sohn des Claudius, erst für ungleiche Flöten (tibiis impar.), dann für zwei rechtseitige (deinde duabus dextris). Die dritte Vorstellung fand statt unter den Consuln M. Juventius und Tit. Sempronius (163 v. Chr.).

Die Bühne stellt eine ländliche Gegend bei Athen vor. An der Strasse nach Athen liegen die Landgüter der beiden Väter, des Menedemus und Chremes, mit ihren Häusern. So ziemlich die stehende Decoration der römischen Komödie; die ganze Oertlichkeit, zusammengepackt wie in der Kinderschachtel. Im Prolog tritt der Theaterunternehmer und Spieler der ersten Rollen, Ambivius Turpio, hervor, wieder als Anwalt der literarischen Fehden des Dichters mit dessen stehendem Gegner, Luscius Lavinius:

Zum Anwalt nicht Prolog erkor der Dichter mich:

Oratorem voluit esse me, non prologum.

Der Vorwurf der Contaminatio, Verschmelzung zweier Komödien

in Eine kommt abermals zur Sprache. Die Verzwiefachung der Personen, die in Menander's Komödie nur einfach sind, wird zugegeben; dieser Brauch aber als ein üblicher gerechtfertigt. Der Sprecher empfiehlt seine Komödie, als eine statarische, eine Charakter-Komödie nämlich von ruhigem Gange, dem gütigen Gehör des Publicums: Date potestatem mihi statariam agere ut liceat per silentium. Die statarische Komödie wird hier im Gegensatze zur motorischen, zu der bewegten Intriguen-Komödie (Plautinischen) betont. Beide Benennungen sind von den griechischen, den Bewegungs- oder Stillstands-Charakter der Chöre beim Vortrage ihrer Lieder (*στάσιμα* oder *παροδικὰ μέλη*) bezeichnenden Kunstwörtern übertragen worden auf den mehr oder weniger lebhaften Entwickelungsgang der Comoedia palliata selbst. In unserem Prolog sieht die Gegenüberstellung der beiden Komödienarten ganz nach einem spöttischen Seitenblick auf die motorische Lebhaftigkeit der Plautinischen Komödie aus, auf das properare, womit Horaz den Gang derselben kennzeichnet: „Vergönnt mir", sagt der Prolog, „dass ich ein Stück, das ruhig seinen Gang geht, ohne Störung jetzt aufführen darf, damit ich doch nicht stets geflissentlich mit mächtigem Geschrei und grosser Anstrengung euch Leute vorzuführen habe, als da sind: ein Sklave im vollen Lauf, ein Greis im Zorn, ein hungriger Schmarotzer, ein habsüchtiger Kuppler" (Ne semper servus currens, iratus senex, edax parasitus, sycophanta autem impudens, avarus leno, assidue agendi sint — clamore summo cum clamore maxumo). Das erinnert an die Fabel von der Schnecke und dem Schmetterling, über dessen ewige Beweglichkeit und flatterndes Umgaukeln der Blumen die Schnecke spottet, dieweil sie von Blume zu Blume, von einem Strauch zum andern langsam und unmerklich, aber mit würdiger Gemessenheit und statarischer Gemächlichkeit dahinkriecht.

Den Styl rühmt der Sprecher, und mit vollem Fug, als rein und tadellos: In hac est pura oratio. Mad. Dacier bemerkt hierüber[1]: Ce n'est pas sans raison que Térence loue le Style de cette pièce, il n'y a rien au monde de plus pur, ni de mieux écrit; ce grand Poète, voyant qu'elle était denuée d'action, c'est efforcé de reparer cela par la vivacité et par la pureté du style.

1) II. p. 15. v. 46. not.

„Dieser grosse Dichter glaubte den Mangel an Handlung durch Lebhaftigkeit und Reinheit des sprachlichen Ausdrucks ersetzen zu müssen.“ In obiger Fabel — das wurde zu erwähnen vergessen — mutzt die Schnecke dem geflügelten Irrlicht der Blumen, dem Falter, auch sein leichtes, buntes, nur wie angehauchtes Sommerkleidchen auf, eine närrische Hanswurstjacke, im Vergleich zu ihrer so einfach kunstvoll um einen festen geraden Spindel-Stiel gewundenen, statarisch glatten Wickelschale. Geht nicht gar der Neidhammel, Luscius Lavinius in seiner Herabsetzung des vorzüglichen, durch reine Form, Sauberkeit des Styls, feine und edle Zeichnung musterwürdigen, wenn auch nicht gerade „grossen Dichters“, so weit, dass er ihn des Dilettantismus beschuldigt? (Prol. 23 ff.): „Jener alte, missgünstige Dichter (Lavinius) sagt, dass unser Dichter sich so plötzlich mit der Dichtkunst abgegeben habe, seiner Freunde Geistesgaben, nicht dem eigenen Talent vertrauend“:

— malevolus vetus Poeta dictitat,
Repente ad studium hunc se applicasse musicum,
Amicûm ingenio fretum, haud natura sua.

Gewiss konnte nur Verkleinerungssucht einem veralteten, verbissenen Neidhart eine solche aus Handwerks-Missgunst entsprungene Verdächtigung eingeben. Indessen wird doch eine unbefangene Prüfung, nach zweitausend Jahren, ohne für böswillig und parteiisch zu gelten, die Kunstmeisterschaft dieses schönen, liebenswürdigen, aber nicht allzureichen Talentes, auf die genannten Vorzüge beschränken, und das Amicûm ingenio fretum, haud natura sua, nicht mit dem scheelsüchtigen Ankläger auf des Dichters vornehme römische Freunde, wohl aber, bei aller Anerkennung und Hochstellung, cum grano salis, auf dessen griechische Freunde in Apolline, auf die gründlich benutzten und, eingestandenermaassen, nicht selten wörtlich übersetzten Dichter der neuen attischen Komödie, mit einigem Rechte, beziehen dürfen.

Die statarische Fabel verläuft gemächlich von dem Ausgange an: von der Trostlosigkeit des Selbstpeinigers, des alten Menedemus, über des Sohnes, durch ihn veranlasste Entfernung. Um den harten Vorwürfen auszuweichen, womit der scheltende Vater seinen Sohn Clinia, wegen dessen Liebesverhältniss mit einer

Buhlerin unablässig bestürmte, hatte der junge Mann seine Heimath verlassen, um Kriegsdienste im Heere des Perserkönigs zu nehmen. Darüber grämt sich nun der Alte; sein verödeter Hausstand wird ihm unerträglich, er verkauft Haus und Habe in der Stadt und begiebt sich auf's Land und bebaut hier sein Feld eigenhändig, als auferlegte Busse, sich selbst peinigend in Sehnsucht nach seinem abwesenden Sohn. Das erzählt er bei der Feldarbeit seinem Nachbar Chremes, auf dessen theilnahmvolle Befragung um den Grund seines Kummers.

Die Sehnsucht des Vaters nach dem Sohn ist aber nicht stärker, als die des Sohnes nach seiner Geliebten. Sie wirkt bei diesem so heftig, dass wir ihn, in der zweiten Scene bereits, heimlich wieder angelangt finden, und sich vorläufig bei Clitipho, dem Sohne des Chremes, verborgen haltend. Chremes erfährt es durch seinen Sohn Clitipho, verschweigt diesem aber die Gemüthslage des Menedemus, damit Clinia nicht die Stimmung des Vaters zu Gunsten seiner Leidenschaft und auf Kosten des Vaters ausbeute. Er nimmt daher gegen Clitipho die vermeintliche Härte von Clinia's Vater in Schutz, mit einem beiläufigen pädagogischen Wink für seinen eigenen Sohn, den Clitipho: „Ein jeder rechtschaffener Vater", giebt Chremes dem Sohn zu hören, „wird seinen Sohn vor liederlichen Dirnen hüten, wird ihn nicht bei Zechgelagen schwärmen lassen wollen, wird ihn kurz halten" ... Der väterliche Fingerzeig, auf mögliche künftige Fälle gerichtet, findet den Clitipho bereits in der Lage, die sein Vater als eine noch eventuelle betrachtet. Clitipho, nicht Clinia, liebt jene Buhlerin, die Menedemus und auch Chremes für Clinia's Geliebte halten, welcher aber nicht diese, nicht die Hetäre Bacchis, sondern ein junges, aus Attica geraubtes Mädchen, Antiphila, leidenschaftlich liebt, das die Bacchis von der alten verstorbenen Pflegerin des Mädchens, für ein Anlehen von tausend Drachmen, als Unterpfand erhalten, und in ihrem Hause für ihr Gewerbe auferzieht. Die dünne Intrigue dreht sich nun um diesen Glauben des Chremes, dem sein Sklave, Syrus, Geld für Clitipho ablocken will, das die üppige verschwenderische Bacchis mit Ungestüm verlangt, und unverzüglich erwartet, wenn sie nicht zu ihrem Offizier, der sie reichlich beschenkt, nach Korinth zurückkehren soll. Syrus' Plan geht nun dahin, den Alten in dem Glauben zu

bestärken, die Bacchis sey des Clinia Geliebte. Als solche lässt er sie im Hause des Chremes bei Clitipho's Mutter Wohnung nehmen mit ihrem ganzen ansehnlichen Gefolge von „zehn Mägden", worunter auch Antiphila. Clinia muss sich stellen, als liebe er die Bacchis. Mittlerweile hat Menedemus zu seiner unaussprechlichen Freude von Chremes die Heimkehr seines Sohnes, Clinia, erfahren, bereit alle Wünsche des Sohnes zu befriedigen, wenn er ihn nur wieder besitze. Der pädagogische Chremes hält es aber für gerathen, dem überwallenden Vatergefühl des alten Freundes in die Zügel zu fallen, damit er nicht mit dessen Verstande und Beutel durchgehe, und erzählt ihm von dem flotten Leben der Bacchis, und wie hoch sie's in seinem Hause hergehen lässt. Menedemus hört nichts, und will nichts hören, ihn verlangt nur nach dem Anblick seines Sohnes: „Er möge thun, was ihm gut dünkt. Er liebe, zeche, prasse. Ich habe fest beschlossen, es zu leiden, wenn er nur bei mir bleibt." Chremes legt ihm die väterliche Würde an's Herz, und, als Pädagog, das Erziehungsheil des Sohnes. Es komme hier darauf an, wie man das Geld dem jungen Menschen mit der mindesten Gefahr zufliessen lasse, damit sich der Sohn nicht übernehme, die Güte des Vaters missbrauche, und dieser „der Schlechtigkeit Thür und Thor öffne" (III, 1). Was räth ihm nun der alte, pfiffige Pädagog? „Gieb ihm durch einen Dritten; lass durch seines Sklaven Kniffe lieber dich betrügen." Schon wären sie dabei; er merke was: des Clinia Sklave, Dromo, und sein, des Chremes Hallunke, der Syrus, betrieben's schon heimlich. Menedemus kann das Geprelltwerden nicht erwarten: „Trag' Sorge", dringt er, „dass sie den Betrug bald an mir vollbringen." Chremes ist denn auch hinterher, und giebt seinem Diener, Syrus, das Schröpfen schlau unter den Fuss, und schilt den Dromo einen Tropf, dass er nicht längst seinem jungen Herrn Geld für dessen Liebeshandel vom alten Menedemus zu verschaffen gewusst. „Du musst ihm helfen", muntert er seinen Diener auf, „um des jungen Menschen willen." Syrus. „Das kann ich leicht, wenn du befiehlst" . . . „Doch höre, denk' auch ja hieran zurück, wenn's, wie der Weltlauf ist, sich einstens treffen sollte, dass dein Sohn selbst etwas Aehnliches sich unterfinge", Chremes denkt: hoho! Ein Pädagog, wie ich! „Der Fall wird nicht vorkommen" . . . Syrus hat sein

Plänchen schon bei der Hand. Er theilt es dem Chremes mit: Die Bacchis will dem Clinia die schöne Antiphila für die tausend Drachmen, die sie ihr gekostet, überlassen. Diese tausend Drachmen soll Menedemus hergeben, dem er, Syrus, weissmachen will, die Antiphila sey aus Carien geraubt, reich und vornehm; reichlichen Gewinn werde es ihm bringen, wenn er sie loskauft. Warum Chremes von diesem Plan nichts wissen will, bleibt unaufgeklärt. Dazwischen kommt Chremes' Frau, Sostrata, mit der Freudenpost: die Antiphila sey ihr verlorenes Kind; sie habe sie an einem Ring erkannt. Nun ist Syrus' Anschlag in's Wasser gefallen. Clinia wird um Antiphila offen werben. Die Liebschaft des Clitipho mit der Bacchis kommt an den Tag — dem Syrus fängt an die Haut zu jucken. Das Geld lässt er aber doch nicht los; ein neuer Plan ist fertig: „Ich hole dich, entlaufenes Geld, doch wieder ein.“ Die Lüge lässt ihn im Stich, so muss die Wahrheit zum Gelde verhelfen. In der Noth sind alle Mittel gerecht, selbst die Wahrheit. Der feinste Diplomatenkniff bekanntlich; das letzte Mittel der Syruse von der Diplomatie, ihr Acheronta movebo. Clinia, der wonneberauschte Clinia soll seinem Vater Menedemus die ganze Wahrheit gestehen, dass er Antiphila, nun die Tochter des Chremes, liebe, die Bacchis aber Clitipho's Geliebte ist. Letzteres, meint Clinia verwundert, müsste sein Vater Menedemus natürlich dann dem Chremes verschweigen. Syrus. „Im Gegentheil.“ — Clinia. „Bist du von Sinnen?“ — Syrus. „Gerade diesem Plan geb' ich den Ehrenpreis. Viel bilde ich mir ein, dass solche Kraft in meinem Geiste wohnt, so grosse List mir zu Gebote steht, um Beide durch aufrichtiges Gestehen der Wahrheit so zu täuschen, dass, wenn euer Alter auch dem unsrigen erzählt, die Bacchis sey des Clitipho Geliebte, er es doch nicht glaubt.“ Wenn aber — wirft Clinia richtig ein — Chremes bei dem Glauben bleiben soll, dass er, Clinia, die Bacchis liebt, dann giebt ihm Chremes die wiedergefundene Tochter, Antiphila, nun und nimmermehr. Syrus meint dagegen: es handele sich nur um diesen einen Tag, „bis er das Geld für die Bacchis erwischt“ (dum argentum arripio). Bis dahin soll er die Bacchis, wenn er von hinnen geht, mit sich in sein Vaterhaus hinüber nehmen; „denn lässt er sie in Chremes Hause, so merkt es der Alte auf der Stelle, dass sie Clitipho's Geliebte ist.“

Clinia hat nun die Bacchis mit ihrem ganzen Haushalt hinüber gebracht zu seinem Vater. Syrus setzt dem Chremes die Schraube an (IV, 1): „Clinia hat seinem Vater aufgebunden, dass die Bacchis des Clitipho Geliebte sey; er habe sie nur desshalb mit zu ihm gebracht, damit du ja nichts merken mögest.“ Chremes. „O schön!“ — Syrus. „Meinst du?“ — Chremes. „Vortrefflich, sag' ich dir.“ — Syrus. „Nun so leidlich. — Doch höre weiter! — Er habe, sagt er ferner, deine Tochter schon gesehen. Auf den ersten Blick sey er von ihrer Schönheit hingerissen worden. Diese wünsche er sich zur Gattin“ . . . Chremes. „Wesshalb denn das?“ . . . Syrus. „Wesshalb? Zur Hochzeit braucht er Geld, um Goldgeschmeide, Putz — verstehst du mich?“ — Chremes. — „Ihr anzuschaffen?“ — Syrus. „Getroffen!“ — Chremes verwirft den Vorschlag. Um keinen Preis wird er seine Tochter, auch zum Scheine nicht, mit einem solchen Menschen verloben, wie der Clinia, der mit einer Buhlerin eine Liebschaft unterhält. So geht auch dieser Anschlag in die Brüche, aber nicht ganz aus Chremes' Schuld. Hat es Clinia dem Syrus nicht vorhergesagt? Fahre hin denn, sagt Syrus auch zu diesem Plan. Dann muss ich etwas Anderes ersinnen“ . . . Wie steht es, fühlt Syrus dem Alten auf den Zahn, mit der Loskaufsumme von tausend Drachmen, die Bacchis für Antiphila erhält? Chremes. „Ich will ihr sogleich die Summe bringen.“ — Syrus. „Nein, lass es lieber deinen Sohn thun.“ — Chremes. „Warum?“ — Syrus. „Weil man auf ihn Verdacht geworfen hat, als habe er sich mit Bacchis eingelassen.“ — Chremes. „Wie denn?“ — Syrus. „Bringt er das Geld ihr selbst, so wird's dadurch nur wahrcheinlicher, und um so leichter kann ich meinen Zweck erreichen.“ Vom Menedemus nämlich für Clinia Geld zu schaffen. Chremes holt das Geld und händigt es selbst dem Sohne ein. Dieser eilt damit zur Bacchis. Konnte Syrus nicht gleich auf diesem einfachen Wege das Geld dem Sohne in die Hand spielen, ohne erst allerlei künstlich verschränkte Fehlversuche zu machen? Erfindsamkeit in Anschlägen besteht nicht darin, dass man auf allerlei Auswege verfällt, deren jeder in eine Sackgasse führt; sondern in der Zweckmässigkeit und Erfolgssicherheit oder doch Wahrscheinlichkeit eines gut ausgedachten, einschlagenden Planes, und in der geschickten Benutzung jeglichen, selbst un-

günstigen Umstandes zur Förderung des Anschlags. Wendungen, Umknüpfungen des Intriguenplanes, Abreissen der Fäden, andere anspinnen, mag im Lustspiel gestattet seyn, wenn äussere Zufälle Striche durch die Rechnung machen, die einen neuen Aufzug der Gedanken, oder einen andern Einschlag bedingen, wie, um ein modernes Lustspiel zu nennen, Bolingbroke im „Glas Wasser" durch solche Zufälle veranlasst wird, andere Saiten aufzuziehen; neue Pfeifen in seinen Dudelsack zu stecken. Fehlerhaft aber ist jede Planänderung im Lustspiel, die der Anzettler selbst, wegen Unhaltbarkeit des Planes, vornehmen muss, womit er nur seiner Erfindsamkeit ein Armuthszeugniss ausstellt. Ein Fehlversuch ist eine Fehlgeburt, und Windeier von Anschlägen kein Beweis für die Fruchtbarkeit der Erfindungsgabe.

Die nun folgende Scene zwischen Menedemus und Chremes ist formell vortrefflich und auf komische Wirkung angelegt. Chremes giebt dem Menedemus zu verstehen: die Werbung um seine Tochter für Clinia sey eine abgekartete Finte, um ihm, der bewussten Verabredung gemäss, Geld für den Sohn abzulocken. Allein die beabsichtigte Wirkung ist einmal nur einseitig, da Menedemus mit Vergnügen das Geld hergiebt. Menedemus trägt daher für sein Theil nichts zu dem Komischen der Situation bei. Dann ist das Komische aber auch von Seiten des Chremes nicht volllöthig, wegen der gekünstelten und doch nicht stichhaltigen Listen, die obendrein sämmtlich auf der geschraubten Spitze einer zu dem Zwecke gedrehten Finte schweben: auf jener Verabredung nämlich, sich gutwillig betrügen zu lassen; um von dem Widerspruche zu schweigen, zwischen der freudigen Zustimmung des Chremes zu Clinia's Verlobung mit seiner Tochter, dem Menedemus gegenüber, und der Entrüstung, womit Chremes eben nur das von Syrus an ihn gestellte Ansinnen einer Scheinverlobung zurückwies. In Bezug auf Menedemus, der jedem auf ihn gemünzten Anzapfungsversuche seelenvergnügt und mit offenen Armen entgegeneilt, erscheint die Intrigue jedenfalls zwecklos. Von allen Lustspielintriguen aber die verfehlteste ist die überflüssige, und je feiner angelegt, desto verfehlter. Die komische Intriguenfigur ist mithin nur Chremes. Freuen wir uns, wenn er wenigstens zum vollen Rechte seiner Komik kommt. Chremes freut sich königlich über Menedemus' gutwillige Täuschung, und

lacht sich die Haut voll über den Erfolg seiner Einwilligung zur Verlobung mit dem vermeintlichen Bräutigam seiner Tochter Antiphila. Hat wohl tüchtig herausgerückt, der Alte, für Hochzeitgeschenke, Putz, Geschmeide, und was noch alles der Dromo, auf Anstiften des Syrus, zu Brautgeschenken ihm abluchste? Nicht einen Denar! sagt Menedemus. Und Syrus? frägt Chremes. Der Syrus, versetzt Menedemus (V, 1.) „hat auch deinen Clitipho so trefflich abgerichtet, dass man gar nicht wittern kann, die Bacchis sey des Clinia Geliebte." — Chremes. „Was sagst du?" — Mened. „Vom Küssen, vom Umarmen sag' ich nichts. Das ist nur Kleinigkeit." — Chremes. „Wie? treibt er die Verstellung noch weiter?" — Mened. „Und wie!" — Chremes. „Nun?" — Mened. „So höre denn!" — Kurz, ein Beweis in flagranti. Chremes. „Und sah denn Clinia das mit an?" — Mened. „Ja wohl, so gut wie ich." — Chremes. „Dann ist die Bacchis die Geliebte meines Sohnes, Menedemus — Ich bin des Todes!" Jetzt zieht Menedemus den klugen Pädagogen auf. Chremes kennt sich nicht vor Zorn. Er kündigt dem Sohn an, dass er sein ganzes Vermögen seiner Tochter, Antiphila, der Frau des Clinia, übergebe. Bei ihr würde Clitipho nun künftig Nahrung, Kleidung, Obdach finden. So sey es besser, als dass seine Erbschaft in der Bacchis Hände fällt. Clitipho ist vernichtet, Syrus verblüfft. Aber als Intriganten, dem der Zwirnsfaden ausgeht, so oft er ihn einfädeln will, überkommt ihn ein plötzlicher Einfall, der den Knoten lösen muss, und wenn dieser bersten sollte. „Ich hab's!" ruft er dem zerschmetterten Clitipho zu. „Ich glaube nicht, dass du der Sohn deiner Eltern bist." Clitipho, in Verzweiflung über diese Nachricht, stürzt zu den ihm abgesprochenen Eltern hin, um nähern Aufschluss zu erhalten, worauf uns Syrus über das Motiv seines vom Zaun gebrochenen Einfalles, behufs Lösung des Knotens, belehrt: „Der Einfall kam zu rechter Zeit. Je schwächer jetzt des jungen Menschen Hoffnung ist, desto leichter wird er mit dem Vater Frieden schliessen, wie ihn dieser vorschreibt. Vielleicht geht er noch gar auf eine Heirath ein." — Richtig! Syrus' Einfall, den man weniger erwartet hat, als des Himmels Einfall, lacht zuletzt, — aber alle seine eigenen müssigen Pläne aus. Clitipho wirft sich, um Verzeihung bittend, zu des Vaters Füssen: die Mutter und Menedemus unterstützen seine

Gnadenbitte. „Befiehl nur, Vater! Alles will ich thun." — Chremes. „Heirathen sollst du!" Nach einigem Zögern ist er auch dazu bereit. Seine letzte Bitte: Verzeihung für Syrus, wird gewährt und — plaudite!

Der Intrigue nach also, den Anschlägen, Zetteleien und Pfiffen des Syrus nach, wäre diese Komödie, in unserem Sinne, statarisch; denn sie fleckt nicht, ihre Intrigue bringt sie nicht von der Stelle. Zur Intrigue gehört Einer, der täuscht oder foppt, und Einer der gefoppt wird. Syrus kommt aus den Anstalten zum Betrug und aus den Fehlschlägen nicht heraus. Die Anstalten trifft er auf Betrieb und Instigation des Chremes; die Fehlschläge betreibt er auf eigene Hand. Es kommt hier durch die Intrigue selbst zu keinem wahren Lustspielknoten, und den Scheinknoten zerhaut sie mit einem Luftstreich. Ueber sein Missgeschick, wenn nicht Ungeschick, keinen Knoten schürzen zu können, will Syrus mit einem aus der Luft gegriffenen Schlusseinfall, mit einem Coup de tête, täuschen. Diese Täuschung gelingt ihm am wenigsten. Und wo ist der Betrogene, der Gefoppte? Menedemus, wissen wir, ist es nicht, und soll es, abgeredetermaassen auch beileibe nicht seyn. Er wird gleich von vornherein durch Chremes schussfest gegen die Intrigue, gegen das Gefopptwerden, gegen das Lächerliche folglich und Komische, gemacht, und damit ausser den Bereich der Komödie gestellt. Aber auch Chremes ist der Betrogene nicht, wenigstens in Folge der Zettelungen des Syrus nicht. Denn das Geld, die zehn Minen, hätte die Bacchis als Loskauf-Summe vom Alten jedenfalls bekommen. Dass er ihr das Geld durch seinen Sohn zustellen lässt, ist auch nur ein angehäkeltes Motiv von episodischer Nebenwirkung und Scheinkomik, da es zum Hauptschlage nichts beiträgt. Ja sogar der Hauptzweck der Komödie, worauf es dem Dichter wesentlich ankommt: dass sich Chremes selbst in die Falle hineinintriguirt, wird nicht vollständig erreicht, weil das Betreffen des Clitipho in flagranti, was dem Alten plötzlich die Augen öffnet, ausser aller Beziehung zu den Anstalten seiner Selbsttäuschung steht. Dieses Schlussereigniss ist ein Stegreif-Tableau, vom Zufall arrangirt mitten in der Katastrophe. Ebensowenig kann es für einen Rückschlag und Selbstschuss in Absicht auf Syrus' Anstiftungen gelten; denn eine solche zu einem Selbstschuss sich verwickelnde

und vereitelnde Komödien-Intrigue setzt Gegenminen voraus. — Wo sind diese Gegenminen? Jenes in flagranti wirkt als blosse Zufalls-Ueberraschung, wie wenn Jemand beim Hemdewechseln betroffen wird. Auch könnte der Vorfall sich eben so gut im Hause des Chremes ereignen, wo wirklich etwas Aehnliches, das Vorspiel dazu, sich ereignet hat (III, 3). Hier nämlich betrifft Chremes seinen Sohn Clitipho bei einer Umarmung der Bacchis. Der Alte hält diess für eine gegen Clinia vom Freunde begangene Treulosigkeit die er scharf tadelt; was übrigens einem Nichtsehenwollen, der Intrigue zu Gefallen, ähnlich sieht, und daher ebenfalls die rechte Wirkung verfehlt.

Die dramatische Bewegung im Selbstpeiniger, das innere Leben, ist also nur scheinbar, und mit der Stumpfheit der geschäftigen Motive wird nothwendigerweise auch das Komische der Situationen stumpf und matt. Die Charaktere müssten es denn nun seyn, die durch Gegensatz, Lebendigkeit, Eigenart und natürlichen Humor belustigend wirken; und wenn das nicht, durch Consequenz und Haltung befriedigen. Der Selbstpeiniger hört schon nach der ersten Scene auf, Selbstpeiniger zu seyn. Die Ankunft des Sohnes wirft ihn sogleich aus seiner Charakter-Rolle. Der statarische Selbstpeiniger schlägt plötzlich in einen stationären Jubelvater um, den kein Plautinischer Intriguenschelm düpiren, lächerlich, komödienhaft machen könnte, geschweige ein Syrus. Und die Gegenfigur zum Selbstpeiniger, zu Vater Menedemus: der Selbsttäuscher, Vater Chremes, vermag er durch seine zugewiesene Rolle ein Lustspiel-gemässes Interesse zu erregen? Wir fanden schon, dass er es nicht vermag; dass durch ihn kein ordentlicher komödienwürdiger Selbstbetrug zu Stande kommt. Syrus endlich — denn die andern Figuren kommen nicht in Betracht — Syrus steht eingeklemmt da zwischen Rinde und Borke; zwischen der Unfähigkeit, Andere zu foppen, und der Fähigkeit, sich selbst zu betrügen, und hilft sich mit dem bekannten Einfall des übersatten Faulthiers in Raff's Naturgeschichte aus der Klemme. Syrus hat weit mehr von einem Hofmeister in tausend Aengsten, aus treuer Anhänglichkeit für seinen Zögling, als von einem Ränke spinnenden Komödiensklaven. Wie denn auch wirklich die Komödien des Terenz Ehrenrettungen seiner früheren Standesgenossen, der Haussklaven, scheinen könnten, die der Lustigmacher, der Plautus,

durch seine witzigen, an Pfiffen und Listen unerschöpflichen, von Geist, Jovialität und Komik sprudelnden Sklaven in den Geruch von ausgepichten, mit allen Laugen der lachenmachenden Komödie gewaschenen Schelmen gebracht hat; mit allen Laugen der leidigen, motorischen Komödie; so motorisch und so wenig statarisch, dass man aus der komischen Bewegung und aus dem Lachen gar nicht herauskommt, und das einzige Statarische diese stehende Belustigung ist. Was endlich die Moral des Selbstpeinigers betrifft und ihre Pointe — wenn dieselbe darin liegen soll, dass gezeigt wird: wie nichtig Täuschungen in sich selber sind, wie überflüssig folglich, und dass der gerade, wahre Weg der kürzeste und beste; wenn der Dichter seinen frühern Standesgenossen diese Lehre an's Herz legen wollte: so könnte die ganze römische Sklavenzunft dagegen aufstehen und ihrem einstigen Collegen zu bedenken geben: Wenn das Intriguiren in sich selber nichtig und überflüssig ist: so ist diess um so gewisser eine Komödie, die mit dieser Nichtigkeit und Ueberflüssigkeit gleich beginnt; die uns diese Vergeblichkeit nicht an einer gutdurchgeführten und gelungenen Intrigue, dergleichen wir in der Regel zetteln, nachweist und aufzeigt; sondern in einer Intrigue, die von vornherein und von Haus aus nichtig und überflüssig ist. Deine Moral, Herr Bruder, mag sich nur dein „Selbstpeiniger" selber merken.

Dagegen zeichnet sich unsere Komödie wieder durch eigenthümliche Vorzüge aus. Unter diesen sticht auch hier die Behandlung des Dialogs, die Gesprächsführung, hervor. Er bleibt für alle Zeiten eine Musterstudie durch die formell komische Bewegung, Zierlichkeit, Eleganz und den feinsten Geschmack einer gelindvornehmen Heiterkeit, die so wohlthuend, natürlich und anmuthig in fast jeder Scene waltet. Erregen diese Figuren, diese Situationen gerade keine innige Seelenlust, wenn man schon auf jenes wonnevolle, enthusiastische Lustspiel-Lachen verzichten soll; — so behaupten sich doch diese stattlichen Grossbürger, inmitten der glimpflichen Lächerlichkeiten, wozu sie Anlass geben möchten, immerhin als biedere, würdige Lustspiel-Väter und respectable Komödien-Greise. Ja sie erheben sich zuweilen zu einem Gemüthsadel von dem gediegensten Korn, bis zu ächtmenschlicher Weisheit und Milde. Sie vertreten auch den Söhnen

gegenüber die väterliche Autorität mit dem würdevollen Nachdruck heilsamer Strenge. Wie unser Chremes z. B. (v. 4.) dem Clitipho gegenüber, in einer kurzen, kräftigen, eindringlichen Strafscene, welche dem Horaz jenen Vers eingeben mochte [1]):

Iratusque Chremes tumido delitigat ore
„Chremes tobt in der Hitze des Zorns aus schwellendem Munde."

Aus seinem Munde ertönt auch (I, 1 25.) jener weltberühmte Vers:

Homo sum, nihil humani a me alienum puto.
Ich bin ein Mensch, und nichts, was menschlich, ist mir fremd.

Ein Vers, dem, wie der h. Augustinus berichtet, das römische Theater-Publicum, so oft er gesprochen wurde, zujauchzte; dasselbe Publicum, das die Gladiatoren mit seinen Zurufen zu gegenseitiger Zermetzelung anfeuerte. Der Terentianische Spruch bliebe immer noch bejauchzenswürdig, sollte das humanum auch nicht ganz dem Sinn entsprechen, den wir mit dem „Allgemeinmenschlichen" verbinden, und nur die Bedeutung haben, die ihm Cicero [2]) beilegt, wonach es das theilnehmende Mitgefühl bezeichnen würde, ähnlich wie Virgil's:

Non ignara mali miseris succurrere disco.

Leider müssen wir aus dem Munde desselben Chremes, des Humanisten und Pädagogen, Gesinnungen vernehmen, die zu jenem goldensten von Terentius' Sprüchen einen grellen Missklang bilden. In der Scene (III, 5.), wo Sostrata ihrem Manne, Chremes, die Nachricht von der wiedergefundenen Tochter bringt, lässt derselbe Aeusserungen fallen, die das Homo sum in Frage stellen. Die Kunde nimmt er mit dem unmenschlichen Vorwurf entgegen: „Wenn's dein Wille war, wie ich gebot zu thun; so hättest du das Kind umbringen lassen müssen, nicht in Worten seinen Tod mir heucheln" . . . Mad. Dacier bemerkt zu dieser Aeusserung: Je ne lis jamais ce passage sans horreur: „Ich lese diese Stelle niemals ohne Schauder." Wer empfände ihn nicht mit ihr? Die treffliche Frau macht aber die „usages" dafür verantwortlich; wir den Dichter. „Du hättest diese Aeusserung umbringen müssen",

1) Ad Pis. 94. — 2) de off. I, 36.

interemptam opportuit, rufen wir ihm zu, und, fandest du sie im Menander, sie in der griechischen Wiege ersticken müssen.

Der Eunuch (Eunuchus). Aufgeführt an den Megalensen, unter den curul. Aedilen L. Postumius Albinus und L. Corn. Menela, und den Consuln M. Valerius und C. Fannius Strabo (592 d. St., 159 v. Chr.). Fünf Jahre nach der ersten Vorstellung der Andria. In Scene gesetzt von L. Ambiv. Turpio und L. Attilius aus Praeneste. Die Cantica componirte Flaccus, Sohn des Claudius, für die ungleiche Doppelflöte, die recht- und linkseitige (tibiis dextra et sinistra); wie Donat zu dieser Komödie bemerkt: wegen ihres aus scherzhaft ernsten Bestandtheilen gemischten Charakters (ob jocularia multa permixta gravitate). Sie wurde zweimal gespielt. „An einem Tage zweimal" (bis die acta), was auf einer falschen Abschrift beruhen mag, da „die" in einigen Manuscripten fehlt.

Im Eunuch hat Terentius wieder zwei Stücke des Menander, dessen *Εὔνουχος* und *Κόλαξ* (Schmeichler), contaminirt oder verflochten, und wird auch dafür wieder von seinem stehenden Gegner, der stereotypen Maske seiner Prologe gleichsam, dem Lusc. Lavinius, angegriffen, „dem fertigen Uebersetzer und schlechten Dichter", wie ihn der Prolog bezeichnet. Die Thatsache jener Verschmelzung von Menander's zwei genannten Stücken stellt der Prolog keineswegs in Abrede (30 ff.): „In diesem Stücke kommt ein Schmeichler und prahlender Soldat vor. Der Dichter läugnet nicht, dass er diese Figuren aus dem Griechischen in sein Stück, den Eunuchen, übertragen". Den Vorwurf aber seines Gegners, dass er ein Plagiat an Naevius und Plautus begangen, als sey der Eunuchus das alte Stück von Naevius und von Plautus, der Schmeichler, die Rolle des Parasiten und prahlerischen Soldaten daher entlehnt — das weist der Prolog, im Namen des Dichters, auf's entschiedenste zurück: „doch gänzlich läugnet er es ab, schon früherhin gewusst zu haben, dass die Stücke im Lateinischen vorhanden waren" (sed eas fabulas factas Latinas, scisse sese, id vero pernegat). Eine allerdings auffällige Behauptung, die wir indessen auf guten Glauben annehmen müssen, da sich Terentius damit vor seinem Publicum rechtfertigen durfte. Von dem grossen Erfolge des Stückes und dem

aussergewöhnlichen Honorar, das der Dichter dafür erhielt, haben wir schon berichtet.

Der Inhalt ist im Wesentlichen folgender: Die aus Rhodus nach Athen übergesiedelte Buhlerin, Thais, erhält von Thraso, einem prahlerischen Offizier, der sie unterhält, ein junges Mädchen zum Geschenk, welches, als freigeborenes Kind edler Eltern aus Attica, war geraubt, nach Rhodus entführt und der Mutter der Thais von einer Freundin, die das Kind gekauft hatte, geschenkt worden. Nach dem Tode von Thais' Mutter wurde das Mädchen von deren Erben zum Kaufe ausgeboten und von dem Thraso für die Thais erworben. Doch will er das Mädchen, Namens Pamphila, der Geliebten nur unter der Bedingung lassen, wenn sie den Phaedria, einen jungen Athener, den sie inzwischen hatte kennen lernen, und mit dem sie ein zärtliches Verhältniss angeknüpft, verabschiedet. Thais, von dem uneigennützigen, edlen Antrieb bestimmt: das Mädchen ihren attischen Eltern, sobald diese ermittelt, zurückzustellen, wünscht lebhaft in den Besitz des ihr theuern Kindes zu gelangen, das im Hause ihrer Mutter, als ihre Schwester, war erzogen worden. Sie entfernt daher den Phaedria, obgleich sie ihm zugethan, und der Jüngling sie leidenschaftlich liebt. In seinem Liebesgram zieht sich Phaedria auf einige Tage in ländliche Einsamkeit zurück, nachdem er zuvor, um dem Offizier an Freigebigkeit nicht nachzustehen, seinem Diener, Parmeno, den Auftrag gegeben, der Thais einen für theueres Geld gekauften Eunuchen, als Zeichen seiner unveränderten Zärtlichkeit, zuzuführen. Das Mädchen, die Pamphila, wird nun vom Schmarotzer des Thraso, von Gnatho, der Thais zugeführt. Im Piraeus, von wo der Schmarotzer die Pamphila abholte, hatte des Phaedria jüngerer Bruder, Chaerea, der dort auf Wache war, das wunderschöne Mädchen erblickt und sich zur Stelle in sie verliebt, so unwiderstehlich, dass er seinen Posten im Stiche lässt, um dem Mädchen nach der Stadt zu folgen. Hier verliert er sie, von einem lästigen Bekannten aufgehalten, aus den Augen, trifft dann mit Parmeno, dem Diener seines ältern Bruders, vor dem Hause der Thais zusammen, in Verzweiflung über sein Missgeschick. Die Verschwundene hatte Parmeno so eben in das Haus der Buhlerin führen sehen und theilt diess dem Chaerea mit. Dieser, lichterloh, beschwört den Par-

meno, ein Mittel zu ersinnen, wie er des Mädchens habhaft werden möchte, da er die Thais nicht kenne, und daher keinen Zutritt in ihr Haus habe. Wie beneidet er den glücklichen Eunuchen, von dem ihm Parmeno eben erzählt hat, um dieses Vorrecht, mit dem geliebten Mädchen bald unter demselben Dache weilen zu dürfen. Kaum hat Chaerea diesen Sehnsuchtsseufzer ausgestossen, hat auch schon Parmeno einen Anschlag beim Zipfel. Und kaum lässt Parmeno, mehr in Scherz als Ernst, das erste Wort von einer Einschwärzung des Chaerea als Eunuchus, an dessen Stelle, fallen, fühlt auch schon der sechzehnjährige Junge sich Manns genug für die Rolle; Parmeno, dem der Spass doch Bedenken erregt, mag sich sperren, wie er will. „Ich befehl's"! ruft Chaerea, „ich zwinge dich, gebiet' es dir . . . Nie werd' ich läugnen, dass ich es angestiftet — Folge mir!"

Zwischen dem zweiten und dritten Act ist der sechzehnjährige Unband als Eunuch im Hause der Thais installirt. Er müsste der seyn, der er nicht ist, um den Zwischenact nicht so zu benutzen, dass nicht schon der dritte an die Katastrophe denken müsste; zumal ein Bruder des Mädchens, ein junger Landmann, den Thais entdeckt und zu sich hinbeschieden, in ihrer Wohnung, während sie mit dem Thraso ausser dem Hause dinirt, sich eingestellt hat, bald nachdem der sechzehnjährige Ersatzmann des Eunuchen sein Wächter-Amt bei der Pamphila angetreten. Des Pseudo-Eunuchen erste Dienstleistung war die: von dem eingeschlummerten Mädchen die Fliegen abzuwehren mit einem Fliegenwedel. Wie erschraken Thais' Mägde, die unten inzwischen ein Bad genommen, als sie wieder heraufkamen in die obere Stube, und das Mädchen erblicken, auch sich badend, aber in Thränen; neben ihr den Wedel, aber keinen Eunuchen, der mit der letzten Fliege davongeflogen. Eine schöne Menander-Komödie, denken die Zofen. Wenn nun der Bruder, den sie zur Thais in's Gasthaus geschickt, wo diese mit dem Thraso zusammenspeist — wenn des Mädchens Bruder, der Landmann, mit der Herrin zurückkehrt, und Beide die Schwester, er die leibliche, sie die angenommene, so vor sich sehen! Sie freuen sich schon auf den vierten Act, nach einem solchen dritten. Und was wird Phaedria in diesem vierten Act zu seinem entsprungenen Eunuchen sagen, wenn er vom Lande, nach den zwei Tagen Frist

zurückkommt, um welche ihn die Thais, im Interesse des Mädchens, gebeten? Denn der Pamphila zu Liebe lässt sie sich die Gesellschaft des unausstehlichen Thraso gefallen, den sie nun von des Mädchens mittlerweile entdecktem Bruder, gleich nach aufgehobener Tafel, will fortjagen lassen, um sich wieder mit ihrem geliebten Phaedria vereinigen zu können. Die Augen, die Phaedria bei der ersten Kunde von dem Verschwinden seines Eunuchen machen wird, und von dessen Fahrten, bevor er das Weite gesucht, wenn ihm auch hiervon die Mägde der Thais ausführlichen Bericht abstatten! Dorus — wer hätte das von ihm gedacht! — Dorus, sein runzeliger, verschrumpfter Eunuch, der keiner Fliege etwas zu Leide thun kann, und solche Streiche! Wie wird Phaedria vollends Augen, Ohren, Nase und Mund aufsperren vor verblüfftem Erstaunen, wenn er drinnen, in seiner Wohnung, das unbegreifliche Naturspiel, den Dorus, ruhig, gemächlich und ehrbar, wie es einem Eunuchen zukommt, wird sitzen sehen, und in ganz andern Kleidern, als dem bunten, hübschen Castraten-Anzug, womit er seinen Hämling, zu Ehren der Geliebten, herausgeputzt hatte!

Wer beschreibt Phaedria's Augenaufsperren nun gar, als er den hervorgezerrten, und mit den ehrenrührigsten Ausrufungszeichen begrüssten Dorus, in Gegenwart von Thais' Magd, der Pythias, dem strengsten Untersuchungsverhör unterwirft, und diese erst gar nicht begreift, was es mit dem alten Stinkwiesel auf sich hat, und dann erklärt: dieses alte Weib gliche ihrem Eunuchen so, wie ein als Eunuch verkleideter Hammel einem jungen, kräftigen Burschen von sechzehn Jahren, „mit schönem, offnem Gesichte", gleicht. Endlich, als der Hammel, in seiner Angst, Geständnisse zu blöken beginnt, und Phaedria in seinem jüngern Bruder, Chaerea, den rechten Mann hinter dem unrechten Eunuchen erkennt: da fängt auch er an hell zu sehen; er und die Pythonissin, die Seherin Pythias. Wer beschreibt nun aber auch die Rippenstösse und Fusstritte, womit Phaedria den richtigen Eunuchen, als einen Lügenbeutel, in's Haus zurückbefördert! Und wer die Scene im fünften Act zwischen Thais, der Magd Pythias und Chaerea, — Chaerea? Ja, Chaerea, der sich eiligst wieder auf seinem Posten eingefunden! — nicht auf dem Wachtposten in Piraeus, bewahre! auf seinem Wächter-Posten bei Pamphila,

um, falls sie wieder eingeschlafen, die Fliegen zu verjagen. Die Scene zu beschreiben, ist unmöglich; abschreiben geht schon eher (V. 2.):

Thais. . . . Ei, Dorus, wackerer Mann, willkommen! Sag' mir, bist du davon gelaufen?

Chaerea. Ja, Herrin.

Thais. Kannst du selbst das billigen?

Chaerea. Nein.

Thais. Glaubst du, es werde ohne Strafe dir so hingehn?

Chaerea. Diess einzige Versehen übersieh; verseh ich dann mich wieder, dann magst du mich tödten.

Thais. Warst du vor meiner Strenge etwa bange?

Chaerea. Nein . . .

Thais. Was hattest du begangen?

Chaerea. Oh, nichts Erhebliches.

Pythias. Wie, Unverschämter! nichts Erhebliches, ein junges Mädchen — eine Bürgerin? —

Chaerea. Ich hielt sie für eine Mitsklavin.

Pythias. Für eine Mitsklavin? Kaum halt' ich an mich, dass ich ihm nicht in die Haare fahre. Das Ungeheuer kommt noch, seinen Hohn mit uns zu treiben! . . .

Thais. . . . Du hast nicht deiner würdig gehandelt, Chaerea. Denn war ich solchen Schimpfes werth, so war es deiner dennoch unwürdig, mir ihn anzuthun. Fürwahr jetzt weiss ich mir des Mädchens wegen keinen Rath . . .

Chaerea. Nun bitt' ich dich, dass du mir Helferin in dieser Angelegenheit seyn wollest; deinem Schutze übergebe, überlasse ich mich. Dich wähl' ich zur Vertheidigerin . . . Dich fleh' ich an. Ich will des Todes seyn, wenn ich sie nicht zur Gattin nehme.

Thais. Doch wenn dein Vater —

Chaerea. Ich weiss gewiss, der giebt es zu, wenn sie eine Bürgerin von hier ist.

Thais. Dann warte nur ein wenig, wenn's dir so beliebt. Des Mädchens Bruder wird gleich wieder hier seyn . . . Beim Wiedererkennen sollst du selbst zugegen seyn . . .

Pythias. Was fängst du an, ich bitte dich!

Thais. Wie so?

Pythias. Du fragst? Nach solchem Vorfall denkst du diesen in dein Haus wieder aufzunehmen?

Thais. Warum nicht? . . .

Pythias. Du scheinst mir seine Dreistigkeit noch nicht genug durchschaut zu haben.

Chaerea. Ich thu' nichts Arges, Pythias.

Pythias. Dir traue ich nicht eher, als bis nichts begangen ist.

Chaerea. Nun, Pythias, so sollst du mich hüten.
Pythias. Dir möcht' ich wahrlich weder was zu hüten geben, noch dich selber hüten. Bleib mir weg damit.
Thais. Da kommt der Bruder ja gerade recht.
Chaerea. O weh! Ich bitte dich, lass uns hineingehen, Thais. Ich mag nicht, dass er auf der Strasse mich in dieser Kleidung sieht.
Thais. Wesswegen nicht? Schämst du dich etwa?
Chaerea. Das ist's gerade.
Pythias (lachend). Das ist's gerade! Wie jüngferlich! —

Wie meisterlich dialogisirt! Die Figuren wie anmuthig und natürlich in's Spiel gesetzt, aber für welche Situation, für welche Fabel! Wie mild und lieblich das Frechste versüsst; wie versöhnlich skandalös, wie einschmeichlerisch obscön, wie liebenswürdig schandvoll, wie naiv unzüchtig! Von aussen hui, von innen pfui. Introrsum turpem speciosum pelle decora. Von aussen so gefällig, glatt und manierlich; von innen so ekelhaft unsittlich, so liederlich schmutzig! Quidquid come loquens ac omnia dulcia dicens: „Was er spricht, klingt Alles so lieblich, so hold und reizend“, sagt Cicero von Terenz in dem ihm zugeschriebenen Gedichte, „die Blumenau“ (Limon). Ja wohl; Alles auf's zierlichste und reizendste vertuscht und verwischt; mit scherzhafter Heiterkeit der zarteste Duft und Hauch der Sittsamkeit: die Schamröthe, bis auf die leiseste Spur weggelächelt. Das süsseste Gift; die geschmeidigsten Nattern unter den unschuldigsten Rosen. Aber das zuckersüsse Gift und die Nattern unter den pädagogischen Blumen, sie ruhen gleichwohl, unserem berühmten Gewährsmann zufolge, auf einer sittlichen Auffassung des Lebens, auf den reinsten pädagogischen Zwecken. Ist die Thais nicht wieder die schönste der Seelen? Die uneigennützigste, bis an die Haarspitzen, man weiss nicht, ob mehr in edelmüthige Ausschweifung oder in ausschweifenden Edelmuth getauchte Buhlerin? Ist sie nicht die veredelte, die vervollkommnete Bacchis aus der Hecyra, vervollkommnet und emporgeläutert bis zu einem Ideal, einem Engel der Prostitution? Menander mochte begreiflicherweise die ganze Frauenwelt sub specie aeterni seiner vergötterten Glycera betrachten; Sittsamkeit, Scham, Unschuld, Seelenreinheit des Weibes, als geschändete Sklavinnen an die Bettstollen des goldenen Freudenlagers seiner Glycera anketten; mochte das Theater des Freudengottes Dionysos zum Freudenhause einer Freudengöttin

weihen: aber der halbirte Menander? — Der Menander-Eunuchus im bunten, schmucken Seidenkleide? — Der, so viel man weiss, in keiner Glycera Circe-Fesseln schmachtete? —

Thais, ob sie gleich das Weib vorstellt, wie es seyn soll, wird doch von ihrer Magd, der Pythias — die kostbarste Figur in dieser Komödie — audax Pythias [1]), an lusthäuslicher Ehrbarkeit und Würde übertroffen. Sie, die Pythias, ist die Berufene, die Auserwählte, die allein für des Hauses Ehre in die Schranken tritt; ja die, aus Gründen der öffentlichen-Häuser-Sittlichkeit, die Nothzucht auf die einfache, anständige Unzucht ermässiget wissen möchte. Sie ist es denn auch, die treffliche Pythias, die sich zur Nemesis dieser Komödie berufen fühlt, als welche sie an ihrem Geschäftsfreunde und Gewerbsgenossen, dem Haussklaven Parmeno, der das Handwerk in Misscredit bringt, eine verdiente Lustspiel-Rache nimmt.

Sie sieht ihn daher kommen (V, 3): „da schreitet ja der wackere Mann, der Parmeno heran. Wie er doch so gemüthlich schlendert! Ich hoffe, dass ich jetzt auf meine Weise ihn gehörig quälen kann. Erst gehe ich hinein, um von dem Wiedererkennen mich zu überzeugen. Gleich bin ich wieder hier, und setze meinen Schurken dann in Angst (ab)". Parmeno schlendert wirklich daher, ganz erfüllt und wie berauscht von dem Bewusstseyn seiner Verdienste um Chaerea und dessen Familie: „Hat er die Sache listig angefasst, o Götter, welches grosse und verdiente Lob gebührt dem Parmeno dann". Doch hiervon — fährt er fort — ganz abgesehen, darf ich noch auf ein anderes Verdienst stolz seyn, „und diess gerade ist's, wofür die Palme, wie ich glaube, mir gebührt — dass ich herausgefunden, wie ein junger Mensch die Sitten und die Sinnesart der feilen Dirnen kennen lernen kann . . . Denn sind sie ausser ihrem Hause, nichts erscheint dann reinlicher, anständiger und feiner . . . Den Schmutz in ihrem Hause, die Unsauberkeit in ihrem Aeussern" — will sagen, in ihrem Innern — „alles diess zu kennen ist das Heil für junge Leute". Wie doch der Kuppler-Sklave, Parmeno, so tief in seines Dichters Seele liest! Wie er doch so ganz aus dieser Seele spricht; und welcher getreue Dolmetsch er von des

1) Hor. A. P. v. 38.

Dichters pädagogischer Komödien-Tendenz ist: dass man sechzehnjährige Jünglinge im Sumpfe der Liederlichkeit, wie Achilles im Styx, stählen und abhärten muss gegen die Regungen eines wüsten, liederlichen Lebenswandels. Mit andern Worten, dass man die Söhne rechtschaffener Eltern erst in schlechten Häusern von Grund aus verderben, von habsüchtigen Dirnen erst an Seele und Körper aussaugen und ausmergeln lassen muss, bis sie die Fähigkeit zur Liederlichkeit verschlemmt und vergeudet haben, und als moralische Eunuchen, Eunuchen an Leib und Seele, nach ihrem häuslichen Heerde zurückwanken, um fürderhin als gesittete, enthaltsame Ehemänner und Familienväter zu leben. Dass dieses die Quintessenz von Parmeno's Worten, und seine Moral im Wesentlichen die der Komödie selber ist, wird die Entwickelung noch deutlicher und überzeugender vor Augen stellen.

Die Zofe ist wieder zur Stelle und hat Parmeno's Selbstgespräch belauscht:

Pythias. „Nun warte, Bösewicht, für das, was du gesprochen und gethan will ich Rache nehmen . . . (laut): O Götter, welche grässliche Begebenheit — der arme, junge Mensch! O der verruchte Parmeno, der ihn hierher gebracht hat! Parmeno (für sich). Was giebt's? Pythias. Er dauert mich. Ich lief nur aus dem Hause weg, um nicht mit anzusehen, welches fürchterliche Beispiel sie an ihm aufstellen wollen. Parmeno in der grössten Seelenangst: Was giebt's denn, Pythias? — Pythias. Was es giebt? . . . Der Unglückselige hat an ihr Gewalt geübt — Sobald ihr heftiger Bruder diesen Vorfall hörte — Parmeno. Was that er da? — Pythias. Hat er sogleich ihn jämmerlich geknebelt. Parmeno. Geknebelt?" . . . Das sey aber nur, bemerkt Pythias, das Vorspiel zu dem Grässlichen, was der Bruder jetzt mit dem Pseudo-Eunuchen vor hat; nicht mehr und nicht weniger nämlich, als das Pseudo auszumerzen — Parmeno ist einer Ohnmacht nahe. Der Schlag hätte ihn gerührt, wenn er nicht den leibhaften Schlag daherwandeln sähe, in Gestalt des alten Laches, des Vaters von Phaedria und Chaerea, der eben vom Land in die Stadt kommt, keine Ahnung hat von dem, was vorgefallen, und was noch im Werke ist. Pythias, die Schelmin, freut sich wie ein Stint und entschlüpft. Die Scene nun, die Situation zwischen Laches und Parmeno ist unübertrefflich, wie denn dieses

Lustspiel überhaupt von den bisher besprochenen das abgerundet vollendeteste ist in Form und Führung, voll ächter Komik und Komödien-Laune, und doch nur ein Sodomsapfel in Kern, Fabel, und Ausgang. Das Treffliche: ein Ring-Juwel, worin ein Gifttropfen eingeschlossen; und die Komik die verwerflichste, ja die wohlfeilste, wozu eben kein sonderliches Genie gehört: die Komik des schmutzigen Skandals.

Der alte ehrliche Zusammenhalter und Sparer wird da schöne Sachen zu hören kriegen. Parmeno fühlt das Messer, das er Chaerea's Bruder über das Pseudo schwingen sieht, an der Kehle sitzen, und weiss keine andere Rettung, als dem Alten Alles, Alles zu sagen (V, 5): Zuerst vom Eunuchen, den der ältere Sohn, Phaedria, gekauft. Dem Alten läuft es kalt über den Rücken — Gekauft? „Für Wen? O weh! Wie theuer?“ — Parmeno. „Um zwanzig Minen“ — Laches. „Aus ist's mit mir“ . . . Geduld, alter Wackelkopf! Das dicke Ende kommt erst. Parmeno. „Dazu liebt Chaerea eine Saitenspielerin“. — Laches. „Wie? Was? . . . Weiss der auch schon, was feile Dirnen sind?“ Parmeno. „O Herr, sieh mich darauf nicht an! Auf meinen Antrieb hat er's nicht gethan“. Laches. „Hör' auf von dir zu sprechen. Wenn ich am Leben bleibe, Taugenichts — Jedoch, erzähle mir erst“. — Parmeno. „Er ist statt des Eunuchen zu der Thais hingebracht“. Der Alte erstarrt. Parmeno. „Sie haben ihn nachher als Ehebrecher festgehalten und geknebelt“. Laches. „Mir schaudert“. Mit kläglich zitternder Stimme: „Ist noch — Ist noch ein Unglück übrig?“ . . . Mehr weiss Parmeno nicht vor der Hand. Der Alte schnell hinein in's Haus der Thais, um das Unglück, das noch übrig ist, zu verhüten, den Stammhalter zu retten. Pythias stürzt lachend auf die Scene über Parmeno's dumme Leichtgläubigkeit, der verklotzt dasteht. Parmeno. „Was sagst du, Schändliche? Hast du gelogen? Lachst du noch?“ Pythias. „Gewaltig“. — Parmeno. „Ich werd' es dir vergelten“. — Pythias. „Ich glaub' es gern. Jedoch vielleicht verschiebst du noch, was du jetzt drohst. Du hängst bald in der Luft, weil du den unerfahrnen, jungen Mann erst zu Ausschweifungen verführst und ihn dann beim Vater angiebst. Beide stellen an dir ein Beispiel auf“. — Parmeno. „Ich bin vernichtet“. — Pythias. „Das ist der Lohn für dein Geschick.

Empfehle mich (ab)". Unvergleichlich. Der Dichter ist auf dem Punkte, das grösste Kunststück zu machen, ein wahres Hexenmeisterstück. Er ist auf bestem Wege, die strengste Kritik der spätesten Jahrhunderte, durch eine geschickte Volte, eine glückliche Schlusswendung, mit der abscheulichen Komik seines Fabelmotivs auszusöhnen. Wie grundverderbt aber diese Komödien-Gattung in ihrer Wurzel ist, wird durch die Schlusswendung eben offenbar. Der meisterlichste Wurf endet damit, dass er die Komödie selbst über den Haufen wirft. Der Schluss ist, im Maasse seiner formellen Vortrefflichkeit, sowohl vom Gesichtspunkt der komischen Kunst, die, wie jede wahre Kunst, im Kern decent und sittlich ist, wie vom Gesichtspunkt des Bühnen-Schicklichen und Erlaubten, gleich verdammlich.

Ausser sich vor Freuden, kommt Chaerea herbei gestürzt: seine Pamphila ist als Bürgerin anerkannt; sein Vater hat in die Verlobung mit ihr gewilligt. Der Freudenrausch des Bräutigams versöhnt uns mit dem Eunuchen-Chaerea, nicht aber mit dem „Eunuchen" des Dichters, dem nicht alle Mittel gerecht seyn dürfen für seinen Zweck; der seinen jungen Leuten im Theater nicht, mit allen Verführungskünsten eines gauklerischen Lustspiels, die Lehre in die empfänglichen Gemüther schmeicheln darf: dass aus einem Faublas im Handumdrehen ein musterhafter Ehemann wird und schlechte Häuser die beste Vorbereitungs- und Uebungsschule guter Sitten seyen. Auch darf ein Komödien-Schluss keine blosse V e r t u s c h u n g der Aergernisse seyn, die sie angerichtet, wie das hier der Fall ist, wo eine glückliche Ehe auf so faulem Grunde gestiftet wird; ja in dieser ganzen Komödien-Gattung überhaupt der Fall ist, deren Moral ihr Ebenbild in jener Natur-Schürze der Hottentottinnen findet, die erst recht einer Schürze bedürfte.

Ist etwa Chaerea's jubelseliger Dankerguss gegen Parmeno nicht ein neues, das anstössigste Aergerniss? (V, 8): „O mein Parmeno", schwärmt Chaerea — „O du Erfinder, du Stifter, du Vollbringer meines ganzen Glückes (O Parmeno mi, o mearum voluptatum omnium Inventor, inceptor, perfector), weisst du, welche Freuden mir geworden sind?" . . . Also wer Wind gesäet, erntet Freudenstürme; der den Wippgalgen verdient, wird von Dem auf Händen getragen, den nur ein Zufall dem Abgrund entrissen, an

den ihn der Stifter und Erfüller aller seiner Wonnen hingelockt. Damit sind aber Parmeno's Verdienste noch nicht erschöpft. „Ausserdem freue ich mich noch" — jauchzt der glückliche Bräutigam einer, durch die bestialischste aller Liebesbewerbungen, in einem öffentlichen Hause gewonnenen Braut — „Freue ich mich noch, dass mein Bruder Phaedria nun im Genusse seiner Liebe gänzlich ungestört bleibt. Jetzt ist's ein Haus (una est domus)". Das Haus der Hetäre nämlich und sein Vaterhaus. „Die Thais hat sich meinem Vater werth gemacht. Sie hat sich unserem Schutze, unserer Obhut übergeben". Beide Familien machen künftig nur Eine Familie aus. Beide? Drei Familien nur Eine Musterfamilie: Vater und Mutter; der ältere Sohn mit seiner Maitresse, der Thais, und Chaerea, mit seinem geliebten Weibchen, das er unter solchen Auspicien zu seiner Gattin weihte. Alle Unterschiede des Standes und Anstandes sind ausgeglichen; Sitte und Liederlichkeit schliessen einen Schwesterbund; Nothzucht und Unzucht vermischen sich zur reinsten Familienzucht auf der Unterlage, worauf bekanntlich die Terentianische Komödie ruht: auf der sittlichen Auffassung nämlich „der Frauennatur und namentlich des sittlichen Lebens". Hier, im Eunuchus und in dessen herrlichem Komödienschluss erscheint des unedlen, niedrigen, rohen, mit Sprache und Sitten noch in der Kneipe stehenden Plautus verrufene Opposition dieser Kneipe gegen das Haus siegreich überwunden; hier, in diesem erhebenden Versöhnungs- und Familienfeste von Bordell und Haus, von Prostitution und ehrbarem Familienleben. Das una est domus ist das aufgesetzte Licht, das Tüpfelchen auf's J der Menander-Komödie, und ihres Busengedankens: Doulopornokratie, Sklaven-Hetärenherrschaft; Doulagogie und Hetäresirung der Familie und der Gesellschaft. Mit voller Ueberzeugung und wohlüberlegter Absicht drücken wir dieser Komödie in ihrer gewinnendsten und moralisirend gleissnerischsten Form, als Terentianischer Komödie, das Brandmal auf die Stirne; weil die Komödie des Terenz, nicht die des Plautus, als die Stammwurzel der schmutzigen Skandal-Komödie durch alle Zeiten fortwuchert. Wir werden sie ihre üppigsten Schösslinge in Epochen treiben sehen, welche, der Zeitepoche verwandt, die der Menander-Komödie den Ursprung gab, die Doulopornokratie, in Staat und Gesellschaft, immer wieder von

neuem aufrichten, herstellen, restauriren. So wird uns diese Komödie, in frechster Gestalt, als englisches Lustspiel des XVII. Jahrh. nach Shakspeare, entgegentreten, zur Zeit der Stuarte; in vollster Blüthe nach der Restauration Carl's II. Wir werden sie im französischen Lustspiel herrschen sehen, durchhin, mit seltnen Ausnahmen, und in wachsender Schamlosigkeit bis zu der Camelien-Komödie herab, die wiederum mit der Doulopornokratie in Staat und Gesellschaft zusammenfällt, und deren Dichter, — dramatische H—wirthe ihres Publicums, — in dem Leno der römischen Komödie ihren Ahnherrn erkennen und verehren.

Doch unser Eunuchus? Noch sind wir nicht am Ende; noch ist der Komödie nicht die Krone aufgesetzt; die letzte Scene vollendet erst das schöne Ganze. Thraso und sein Leibschmarotzer Gnatho müssen, der Contaminatio gemäss — das Wort bedeutet, ausser „Vermischung“ auch noch „Befleckung“ — müssen den Eunuchus zu seiner höchsten Spitze emporgipfeln; die Contaminatio muss ihm den Rest geben. Thraso und Gnatho hatten sich unbemerkt herbeigeschlichen, und Chaerea's Jubel-Ausbruch mit angehört, den Thraso als seinen Ausbruch der Verzweifelung betrachten zu können, nicht ohne Grund glauben darf. Um den Ausbruch vollends dazu zu machen, eilt noch Phaedria herbei. Thraso fleht abseits den Schmarotzer um Vermittelung an, „dass er doch einigen Antheil an der Thais habe“ . . . und verspricht ihm: „Was du begehrst, soll dir gewährt seyn“. Gnatho bedingt sich freie Tafel aus, für ewige Zeiten. Thraso sagt es mit Freuden zu. Gnatho begiebt sich an's Geschäft, zieht die beiden Brüder in's Gespräch, häkelt sich an Phaedria fest, heisst den Thraso auf die Seite treten und beginnt, gegen Phaedria gewendet: „Zuerst wünsche ich gar sehr, ihr möchtet Beide glauben, dass Alles, was ich in der Sache thue, ich ganz besonders meinetwegen thue. Doch wenn auch euch dasselbe nützlich ist, so wäre es Thorheit, wenn ihr es nicht thätet“. Phaedria. „Was ist es denn?“ — Gnatho. „Ich meine, dass ihr den Offizier da als Nebenbuhler wohl dulden könntet“. — Phaedria. „Dulden?“ Gnatho. „Bedenke nur. Du, Phaedria, lebst gern vergnügt mit ihr, gern recht vergnügt. Was du ihr giebst, ist wenig, und die Thais braucht viel. Um deiner Liebe nun in allen Stücken ohne eigene Kosten zu genügen, ist wohl keiner mehr geeignet oder

besser, als der Offizier. Er hat zu geben, und giebt reichlicher. Er ist ein Tropf, ein Dummkopf, ein Faullenzer, und schnarchet Tag und Nacht." — Phaedria (zu Chaerea). „Was thun wir?" — Gnatho. „Dazu kommt noch, was mir weit über Alles geht: Kein Mensch bewirthet besser oder köstlicher." Chaerea — gewiss hat der wackere Chaerea dem unverschämten Tellerlecker mindestens ein Dutzend Fusstritte in den Wanst, als ersten Schüsselgang, verabreicht, und beide elende Schufte mit dem Komödien-Pantoffel zur Thür hinausgeklopft. Meint' Ihr? Unser Ex-Eunuch wäre nicht der würdige Held seiner Komödie, der er ist, wenn er auf die Insinuation des Gnatho: „Kein Mensch bewirthet besser als Thraso", seinem Bruder anders riethe, als er rathet: „Den Menschen kann man allerdings gebrauchen." — Gnatho. „Ihr thut wohl daran. Das Eine bitte ich noch, dass ihr in eueren Kreis mich aufnehmet." — Phaedria. „Wir nehmen's an." — Chaerea. „Und zwar recht gern." — Gnatho. „Dafür geb' ich auch jenen preis, ihn zu beschmausen, zu verhöhnen." — Chaerea. „Das gefällt mir." — Phaedria. „Er hat's verdient." . . Gnatho lässt nun den Thraso näher treten. Dieser fragt ihn leise: „Wie steht's mit uns, ich bitte dich? Gnatho. „Wie's steht? Sie kannten dich nur nicht. Als ich denselben deine Sinnesart geschildert hatte, und dich ihnen nach Verdienst und Thaten lobte, hab' ich's ausgewirkt . . ."

So ist auch dieser Bund glücklich geschlossen; der Drei-Familienbund um einen vierten vermehrt, und zu erfreulichster Eintracht verbrüdert. Die herrlichste Prahler-Schmarotzer-Hetären- und Gaunerwirthschaft, die jemals Ein gemeinsames, gemüthlich bürgerliches Familienband umschlungen. Ein solcher Komödienschluss verlohnt schon eine Contamination, das Zusammenschlagen zweier verschiedener, ob noch so heterogener Fabelstoffe, wie der Eunuchos und Kolax von Menander, zu Einer Komödie; mag auch der Held derselben, der Chaerea, der doch ohnehin genug auf seiner Kappe hat, noch unwürdiger, noch widerwärtiger erscheinen. Zu Gunsten eines solchen Schlusses darf sich die gerühmte, und gerade um diese Verflechtung zweier Fabeln, gerühmte „Kunst" des Terentius unbedenklich hinwegsetzen.

Phormio. Wie bei den Fabeln, kehrt auch bei den Didaskalien in den Grundzügen dasselbe Schema wieder. Die Personen

der Aedilen und Consuln wechseln; im Uebrigen stimmen die Aufführungstabellen nahezu überein. Director, Componist bleiben dieselben. Die begleitende Doppelflöte ist hier die ungleiche. Statt der Megalensen sind die römischen Spiele angegeben (Ludi Romani). Als Theater-Intendanten fungiren die curulischen Aedilen, L. Postumius Albinus und Corn. Merula. Die Aufführung fand statt unter dem Consulat des C. Tannius und M. Valerius Messala (592 d. St., 159 v. Chr.). Die griechische Grundlage des Stückes bildet der Epidikazomenos (Kläger) der Apollodoros, oder, wie Donat will, dessen Epidikazomene, mit Beziehung auf das Streitobject, das Mädchen, um welches geklagt wird. Der Phormio wurde viermal in demselben Jahre gespielt. Andern zufolge soll acta quarto bedeuten: der Phormio sey als die vierte von Terentius' Komödien gespielt worden, was aber durch die vorhergegangene Darstellung des „Eunuchus" an den Kybele-Spielen (Megalensen) widerlegt wird, welchem die vierte Stelle in der Reihefolge von Terenz' Komödien zukommt.

Gleichermaassen bewegt sich der Prolog um denselben Span, den der Dichter mit seinem stehenden Ankläger, dem langweiligen Lusc. Lavinius, schlichtet. Den eigentlichen Prolog vertritt auch hier der erste Act, der über den Vorgang Aufschluss giebt, und aus der einzigen Scene besteht, worin der Sklave Geta seinen Mitsklaven Davus, und mit ihm das Publicum über die in's Spiel gesetzte Intrigue orientirt: Geta's Haussohn, Antipho, hat sich, während der Abwesenheit seines Vaters, Demipho, eines Athenischen Bürgers, der nach Sicilien in Geschäftsangelegenheiten gereist war, in die Thränen eines ehrsamen, aber armen Bürgermädchens verliebt, die sie bei dem Leichenbegängnisse ihrer Mutter weinte, und die ihr reizendes Gesicht noch schöner machten, als es von Natur schon war. Schon am folgenden Tage bestürmt er die alte Aufseherin oder Amme des Mädchens um Zulass zu der schönen Weinerin. Die Alte bedeutet ihn: „Das Mädchen sey eine attische Bürgerin, unbescholten, von guten Eltern." Zulass? — Nur mit dem Ring am Finger. „Wenn er sie nach dem Gesetz zur Frau nehmen wolle, so stehe ihm der Zulass frei, sonst nicht." Die Weigerung setzt sein jugendliches, schon von den reizenden Thränen brennendes Herz in volle Flammen. Die Rückkehr des Vaters abwarten, und bis dahin die geliebte Pha-

nium nicht sehen, hiesse, so lange nicht athmen. Und wird sein Vater Demipho die Verbindung mit der armen Waise zugeben, deren einzige Aussteuer himmlische Thränen? Für solche Bedrängnisse hat aber Gott Amor vorgesorgt; und wie für die Blumen als Liebes- und Heirathsvermittler gewisse Insecten, also hat er auch, zu Nutz und Frommen junger, verliebter Komödien-Herzen, Sklaven und Schmarotzer geschaffen. In unserer Komödie heisst das Schmarotzer-Insect Phormio, durch dessen Vermittelung Antipho in den Besitz seiner Phanium gelangt, und zwar auf gesetzlichem Wege, im Process-Wege nämlich, den er, der Schmarotzer Phormio, als vorgeblicher Freund von des Mädchens verstorbenem Vater, gegen Antipho, im Einverständniss mit diesem, beschreiten will, auf Grund eines vorgeschobenen Gesetzes, laut welchem ein elternloses Mädchen ihren nächsten Verwandten ehelichen soll. Als solchen giebt Phormio den Antipho aus. Dieser erhebt vor Gericht natürlich keinen Einwand. Der Schmarotzer gewinnt den Process; Antipho heirathet das Mädchen. Der Alte wird, nach der Rückkehr, Lärm schlagen, den Schmarotzer belangen — mag er! Antipho hat sein Schäfchen im Treugen, und kann dazu lachen, und seine Phanium die süssesten Thränen dazu beisteuern. Nun muss doch aber jede Komödie des Terenz, aus Gründen der Contaminatio, einen doppelten Liebeskern, wie eine Vielliebchen-Mandel, in sich schliessen; einen doppelten Fabelknoten folglich, dessen Zwillinge auch ganz so, wie die Kerne in der Mandel, flach nebeneinander liegen; nicht ineinander concentrisch eingesenkt und unzertrennlich verwoben, wie bei Shakspeare z. B. Die Gruppe zur zweiten Intrigue stellt die Familie eines zweiten Vaters, Chremes, welcher, ein Bruder von Demipho, sich gleichfalls auf Reisen befindet, nach der Insel Lemnus, und in ganz eigenen und besondern Geschäften, dergleichen keiner von den Vätern in den vier schon besprochenen Komödien zu erledigen hatte. Vater Chremes ist nämlich eine Vielliebchen-Mandel mit doppeltem Kern auf eigene Hand, eine bigamische Mandel, eine Mandel mit zwei Frauen: einer armen und einer reichen. Die arme lebt auf Lemnus, die reiche, seine rechtmässige Frau, Nausistrata, mit ihm in Athen. Von der reichen hat er einen Sohn, Phaedria; von der armen eine Tochter. Für seine Familie in Athen heisst er Chremes; für die Familie in Lemnus

Stilpho. Beide Frauen und Familien wissen von einander nichts. Chremes hat sich nun als Stilpho nach Lemnus begeben, um von dort sein heimliches Töchterchen abzuholen, das er seinem Bruder, Demipho, für dessen Sohn, Antipho, als Gattin zugesagt. Mittlerweile aber ist dieses Töchterchen bereits mit ihrer Mutter in Athen angelangt; die arme Mutter gestorben; und sind auch jene reizenden Thränen geflossen, die ihr den zugedachten Gatten gewannen, natürlich ohne dass die Neuvermählten von ihrer Geschwisterkindschaft, und dass sie für einander bestimmt von ihren Vätern, die leiseste Ahnung haben. Man kann sich die Ueberraschung der zwei Väter und Brüder bei ihrer Rückkehr denken, die beide von der angeblichen Verwandten nichts wissen, in welcher Chremes-Stilpho auch die Tochter zu vermuthen, weit entfernt ist, die ihm fürs erste unsichtbar bleibt. Demipho will dem Schmarotzer einen Process an den Hals, und die Schwiegertochter zur Thür hinaus werfen. Der Schmarotzer Phormio erbietet sich zu einem gütlichen Abkommen, und erklärt sich bereit, die Scheidung der eingeschmuggelten Schwiegertochter zu bewirken, und sie selbst zu heirathen, wenn man ihm die Mitgift ersetzt, die ihm seine vorgebliche Braut zubringt. Von solchem Ersatze will der alte Demipho nichts wissen, vollends als ihm sein Sklave, Geta, der, mit dem Schmarotzer im Einverständniss, die Prellerei einleitet, den Vollbetrag der von Phormio geforderten Summe specificirt, im Ganzen dreissig Minen. Der alte Demipho ist im Begriffe aus der Haut zu fahren, wird aber von Chremes-Stilpho daran verhindert, der ihn begütigt, aus einer sehr erklärlichen Scheu vor Erörterungen mit einem neuen Schwiegersohn, von wegen des Stilpho; noch mehr aber aus Angst vor seiner reichen Frau, Nausistrata, ohne deren Einkünfte er ein Bettler wäre. Er bewegt daher seinen Bruder Demipho, der in seine Verhältnisse halb und halb eingeweiht ist, auf den Vorschlag des Schmarotzers einzugehen, mit dem Erbieten, die dreissig Minen von dem Gelde nehmen zu wollen, das er als Ertrag der Ländereien mitgebracht, die seine Frau auf Lemnus besitzt. Gleich darauf begegnet dem Chremes die Amme seiner Tochter, von der er die Sachlage erfährt. Bei der ersten Mittheilung, dass Phanium mit Antipho vermählt ist, fragt Chremes betroffen (IV, 6.): „Wie? hat denn der zwei Frauen?“ Eine vom Dichter psychologisch tief gegrif-

fene Frage; eine recht eigentliche Gewissensfrage im Munde des überraschten Bigamisten. Jetzt natürlich ist Chremes eben so beeifert, den Handel mit Phormio rückgängig zu machen, als er ihn vor dieser Nachricht angelegentlich betrieben. Eiligst sucht er den Bruder auf, den er beauftragt hatte, seine Frau, Nausistrata, zu bereden, dass sie die fremde, dem Antipho aufgezwungene Frau zur Trennung von ihm bewege, und findet nun auch schon den Demipho mit der Nausistrata darüber verhandeln, zu seiner nicht geringen Bestürzung, besonders als er von Demipho hört, dass Phormio bereits das Geld erhalten. Auf Demipho's Frage, wie die Sache steht, erwidert Chremes: Antipho's Frau wolle von Trennung nichts hören (v. 3.): „Warum nicht?" — Chremes. „Weil Beide sich so lieb haben." — Demipho. „Was geht das uns an?" — Chremes. „Viel. Ausserdem habe ich erfahren, dass sie wirklich unsere Verwandte ist." — Demipho. „Was, bist du rasend?" — Nausitrata legt ein Wort für die „Verwandte" ein. Die Scene ist wieder meisterhaft vorbereitet, angelegt und durchgeführt; die Missverständnisse im ächten Styl der Intriguen-Komödie, und durch die Situation, so weit es die hässliche Stellung des Chremes zu seiner Frau zulässt, komisch. „Nun wohl!" fragt Demipho: „Wie aber, was soll aus jener Tochter unseres Freundes werden?" (Er meint des Chremes Tochter.) Chremes. „Für die ist gesorgt." — Demipho. „Wir geben sie also auf?" — Chremes. „Warum nicht?" — Demipho. „Und Jene soll bleiben?" — Chremes. „Ja." — Demipho. „Dann kannst du nach Hause gehen, Nausistrata." — Nausistrata. „Ich glaube auch, dass es weit angemessener für uns Alle ist, wenn sie im Hause bleibt, als wie du es im Sinne hattest. Sie schien mir doch, als ich sie besuchte, ein sehr wohlerzogenes Frauenzimmer zu seyn (ab)." — Demipho. „Was ist es denn?" — Chremes. „Ist die Thür schon zu?" — Demipho. „Ja." — Chremes. „O Jupiter, die Götter sind uns gnädig. Ich habe meine Tochter mit deinem Sohne verheirathet gefunden." — Demipho. „Was? Wie wäre das möglich?" — Chremes. „Der Ort ist hier nicht sicher genug, um es dir zu erzählen." Demipho. „Nun so komm' mit hinein." — Chremes. „Dass aber unsere Söhne ja nichts davon erfahren, hörst du? (Beide ab)."

Was hat nun Phormio mit den dreissig Minen angestellt? Der Hausschmarotzer hat sie redlich und unverzüglich dem Sohne des Chremes, dem Phaedria, eingehändigt. Wozu? Ei, zu Nutz und Frommen des zweiten Intriguenknotens, als stehende Loskaufsumme. Für Wen? Die Frage! Für Phaedria's Hetären-Schätzchen; irgend eine, nicht einmal genannte Citherspielerin, die er vom Mädchenwirth mit den vom Schmarotzer, im Einverständniss mit dem Haussklaven Geta, dem Alten abgelockten dreissig Minen nun freigekauft, vermuthlich, um mit seinem Vetter, Antipho, im Elternhause gemeinschaftliche Familie zu bilden, mit Phormio, als permanentem Tischgast. Terenzens Contaminatio erweist sich wiederum als eine Contaminatio der Menander-Komödie selbst. Contaminatio in der Bedeutung von „Befleckung“; insofern sie nämlich das Anrüchige der neuattischen Komödie noch steigert und an dem Skandal raffinirt. Denn einer Palliate ohne Hetärenintrigue fehlt der Hochduft, der müffelnde Wildgeruch, das Aroma für die Nasen der feinen römischen, der feinen Gesellschaft überhaupt, die selbst in solchem Aroma-Stadium sich befindet.

Bevor aber Phormio den permanenten Tischgast durchsetzt, hat er noch einen harten Straus mit beiden Väter-Brüdern zu bestehen, die ihre dreissig Minen zurück verlangen (v. 7.): Demipho. „Gieb uns das Geld heraus.“ — Phormio. „Nein, gieb mir die Frau heraus.“ — Demipho. „Fort vor Gericht!“ — Phormio. „Hört ihr nicht bald auf, mich zu ärgern?“ — Demipho. „Was willst du denn anfangen?“ — Phormio. „Ich? — Ihr meint vielleicht, dass ich nur Schutzredner für unbemittelte Mädchen bin. Ich pflege es auch für bemittelte zu seyn.“ — Chremes. „Was geht das uns an?“ — Phormio. „Gar nichts. — Ich kenne hier aber eine Frau, deren Mann noch eine zweite Frau“ — Chremes. „Ha!“ — Phormio. — „in Lemnus hatte.“ — Chremes. „Ich bin vernichtet.“ — Phormio — „von welcher er eine Tochter hat, die er heimlich erziehen lässt.“ — Chremes. „Ich sinke in die Erde... Woher es der Schuft nur erfahren haben mag?“ fragt er leise wimmernd den Bruder, dem es ein Räthsel ist, wie jenem ein unbegreifliches Wunder. Als ob es vor Hausschmarotzern, die mit Sklaven und Ammen auf du und du stehen, Geheimnisse gäbe; und mit Söh-

nen, denen sie Liebchen von Kupplern mit dem Gelde loskaufen, das sie den Vätern abgejagt. Der Dichter nennt auch gar nicht die Quelle, woher Phormio um das Geheimniss wisse. Einem Phormio erzählen das die Sperlinge auf dem Dache. In der Scene vorher (V, 6) wo Geta das von ihm an der Thüre von Antiphila's Wohnung, wo sich gerade Chremes befand, erhorchte Geheimniss dem Antipho und Phormio mittheilt, in dieser Scene sagt schon Phormio: „Wahrhaftig, auch ich habe von der Geschichte gehört“ (atque hercle ego quoque illam inaudivi fabulam).

Mit Demipho hat aber der Schmarotzer nicht so leichtes Spiel wie mit Chremes: „Wie?“ ruft Demipho, „und solcher Mensch soll uns so viel Geld abnehmen, und uns noch so offenbar verhöhnen? Auf, rüste dich mit Mannesmuth und Geistes-Gegenwart!“ feuert er den Bruder an. Jetzt kann es der Nausistrata doch nicht mehr verborgen bleiben . . . Verklagen wollen wir den Schuft.“ — Phormio. „Verklagen?“ (auf das Haus des Chremes zeigend): „Dort, wenn's euch beliebt.“ Und nimmt eine Wendung gegen das Haus. Chremes und Demipho halten ihn fest. Phormio schreit aus Leibeskräften: „Nausistrata, komm' heraus!“ Sie kommt: die Katastrophe in leibhafter Gestalt. Nun sitzt unser Chremes-Stilpho in der Patsche. Die Situation hat er vollauf verdient. Wär's nicht um die Lustspiel-Stimmung, müsste man den glimpflichen Ausgang, in Bezug auf ihn, für viel zu gelinde, ja für anstössig halten. Auf Fürbitte des Demipho erhält der Doppelgatte, die Contaminatio in Gestalt eines Bigamisten, Verzeihung von der gutmüthigen Nausistrata. Giebt man dem Lustspiel die günstige Wendung drein; so wirkt dafür das Verhalten des Schmarotzers um so widriger, der den alten Mann, Angesichts seiner Frau, in der ganzen Blösse seines, für eine Komödie nichts weniger als spasshaften Vergehens, an den Pranger stellt. Zuletzt, als er die Verwendung der dreissig Minen angiebt, zum Loskauf einer Dirne für den Sohn, findet der Schmarotzer eine eifrige Vertreterin in der Mutter gegen den Vater, der über diese neue Nichtswürdigkeit des Parasiten auffährt (v. 8.): Nausistrata. „Scheint dir das so schändlich?“ fragt sie den Mann, „wenn dein Sohn, der junge Mensch, ein Liebchen hat, und du zwei Frauen.“ Eine bittere, aber gesunde, eine Plautinische Pille; vielleicht die einzige der Art bei Terenz.

Demipho. „Er wird thun, was du willst.“ Nausistrata. „Nun so höre meinen Beschluss. Ich verzeihe nichts, verspreche nichts, erwiedere nichts, bis mein Sohn hier ist. Seiner Entscheidung überlass' ich Alles. Was er bestimmt, will ich thun.“ — Phormio. „Du bist eine kluge Frau, Nausistrata.“ — Nausistrata. „Bist du zufrieden?“ — Phormio. „Oh, so ist's schön und herrlich und mehr, als ich hoffte.“ — Nausistrata. „Aber wie heissest du?“ — Phormio. „Ich? — Phormio, ein treuer Freund euerer Familie und hauptsächlich deines Sohnes, Phaedria.“ — Nausistr. „Verlass dich darauf, Phormio, fernerhin will ich dir zu Gefallen Alles thun und sagen, was ich kann, und was du willst.“ — Phormio. „Du bist sehr gütig.“ — Nausistr. „Du hast es verdient . . .“

Schwerlich möchte ihr ein Publicum der Neuzeit beipflichten, noch auch in den Beifall einstimmen, den der Chor der Schauspieler in der stehenden Schlusszeile von seinem Publicum erbat, und auch, in Betracht der vorzüglichen, bis auf Haupt- und Kernpunkt, meisterwürdigen Komödie, mit Recht erhielt. Selbst das Pariser Publicum der Loretten-Komödie würde einen Komödien-Vater, in der Lage des Chremes, von der Bühne zischen, und einen Schmarotzer von Phormio's Verdiensten um Chremes' Familie mit faulen Aepfeln bewerfen. Auch die von der Mutter in Aussicht gestellte Uebertragung des Schiedsrichterurtheils über den Vater an den Sohn, möchte das Pariser Publicum der Loretten-Komödie schwerlich goutiren. Nur der Geschmack einer einzigen Separatistengemeinde der hohen Kritik würde vielleicht aus dieser Komödiengattung den höhern haut-goût herausdüfteln und herausschnüffeln: die hohe Kritik der Nachzügler unserer ironisch-romantischen Schule. Sie allein könnten in dem schliesslichen Komödien-Triumph des Schmarotzer-Hetärenthums den Triumph ihres ironischen Kunstprincips geniessen, das die höchste Kunstbefriedigung und den feinsten geistigen Wollustkitzel darein setzt: wider den Stachel des gesunden Menschenverstandes und sittlichen Empfindens zu löcken. Für uns Andere, die ihren Kunstgeschmack noch nicht bis zu dieser mephitisch-spiritualistischen Schwelgerei in putrescirender Geistigkeit verfeinert haben, steht es nicht nur fest, dass besagte Aesthetik der Ironie, in Bezug auf gesundes und richtiges Kunstverständniss, bei dem Pariser Publicum

der Loretten-Komödie in die Schule gehen kann: wir hegen sogar die Ueberzeugung, dass, möchte auch das moderne Lustspiel, in Hinsicht des formellen Kunstwerthes und selbst des feinen Sinnes für Situations-Komik, hinter dem des Menander und Terentius zurückgeblieben seyn, was wir keineswegs zugeben: so ist doch das Theater-Publicum fortgeschritten; so hat doch das Publicum der Gegenwart, was dramatisches Schicklichkeitsgefühl betrifft, verglichen mit dem Publicum des Menander und Terentius, einen Riesenfortschritt gethan.

Die Brüder (Adelphi) wurde an den Leichenspielen (ludis funebribus) aufgeführt, welche zu Ehren des L. Aemilius Paulus stattfanden, des Besiegers von Perseus, König von Macedonien, daher Macedonicus genannt (gest. 593 v. St., 158 v. Chr.). Die Spiele wurden, wie üblich, von den Söhnen des Verstorbenen, in diesem Falle also von Fabius Maximus und Publ. Corn. Scipio veranstaltet, die beide sich nach ihren Adoptivvätern nannten: Ersterer nach Qu. Fabius Maximus, seinem Pflegevater; der zweite nach dem Sohne des ersten Scipio, genannt der Afrikaner. Beide Söhne stehen daher auch, in der Didascalia zu dieser Komödie, an Stelle der Aedilen verzeichnet. Gespielt wurden die Adelphi von den Truppen des L. Ambivius und L. Turpio, soll heissen, Ambivius Turpio und L. Attilius Praenestinus. Die Didascalia giebt an: L. Attilius Praenest. und Minut. Protimus als Schauspieldirectoren. Die Arien setzte wieder Flaccus, Sohn des Claudius, für die lydische Doppelflöte, wie Donat angiebt, d. h. für die Doppelflöte, bei welcher beide Flöten rechtseitige waren; die Löcher nämlich an der rechten Seite hatten, und einen tiefen, feierlichen Ton, den Durton, angaben, dem Charakter der Leichenspiele entsprechend. In der Didascalia heisst es dagegen: Tibiis Serranis oder Sarranis; mit Begleitung der Sarranischen oder Syrischen Doppelflöte. (Tyrus nannten die Phönicier Sar, daher „Sarranisch.") Bei dieser Doppelflöte waren beide Rohre linkseitig gebohrt und gaben einen hellen, fröhlichen Klang. Die Angabe der Didascalia bezieht sich auf die zweite Vorstellung der Adelphi, wo jene feierliche Veranlassung fortfiel, und daher die serranische Flöte am Orte war. Donat bemerkt: Modulata est autem tibiis dextris, i. e. Lydiis, ob seriam gravitatem, qua fere in omnibus comediis utitur hic poeta. Saepe tamen, muta-

tis per Scenam modis, cantica mutavit, quod significat titulus Scenae, habens subjectas personis literas M. M. C. (Mutatis modis Cantici): „Terentius, sagt er, wende meist die tibiae dextrae, mit dem ernsten tiefen Tone, an; doch ändere er, nach Umständen, auch die Arien oder Melodien, was die Anfangsbuchstaben M. M. C. unter dem Scenentitel andeuten, und in diesem Falle, wie sich von selbst versteht, auch den Flöten- und Toncharakter." Die Didascalia führt noch an, dass die griechische Komödie, welcher die Adelphi nachgebildet worden, von Menander sey, und dass die Adelphi unter den Consuln M. Juventius und M. Sempronius zum drittenmal gespielt wurden.

Dass der Prolog abermals die unvermeidliche Rechtfertigung des Dichters gegen die Angriffe seines Leibfeindes vor das Publicum bringt, versteht sich von selbst. Donat scheint aus diesen Prologen des Terentius seine vier Arten von Prologen entwickelt zu haben. Er theilt nämlich die Komödien-Prologe [1]: in den „empfehlenden" Prolog (συστατικός, commendatitius), welcher das Stück oder den Dichter der Gunst des Publicums empfiehlt; den „beziehendlichen" (ἀναφορικός, relativus), der auf den Gegner Bezug nimmt. Dieser ersten Prologen-Gattung steht, nach Donat, eine zweite gegenüber: der „Inhaltangebende" (ὑποθετικός, argumentativus) und der „gemischte Prolog" (μικτός), der die drei Arten in sich vereinigt. Offenbar theilten sich Terentius und Plautus in die beiden Prologen-Paare: dem Terentius fällt das erste Paar, dem Plautus das zweite zu. Der Prolog zu den Adelphi beginnt mit einem gelinden, anaphorischen Ablehnen der Beschuldigung seiner Neider und Feinde: als habe Terentius ein Plagiat an der verloren gegangenen Komödie des Plautus: „die Zusammensterbenden" (Synapothnescontes) begangen. Nun befinde sich aber in diesem, einer griechischen gleichnamigen Komödie von Diphilos nachgebildeten Lustspiele des Plautus die Scene gleich im Anfang gar nicht, wo ein Athenischer Jüngling einem Kuppler eine Buhlerin entreisst, die er dagegen, Terentius, in seinen dem Menander entlehnten Adelphi getreulich angebracht „und wörtlich übersetzt" (eum hic locum sumpsit sibi In Adelphos, verbum de verbo expressit v. 10 ff.). Hier geht der Prolog

1) Prolegg. ad Terent.

aus dem Anzüglichen in das Bezügliche oder Beziehendliche über, und stellt dem geneigten Urtheil des Publicums anheim, ob eine aus zwei verschiedenen griechischen Komödien contaminirte Palliata von Rechtswegen als ein „Diebstahl" an Plautus aufgemutzt werden darf, der doch jene Scene ganz und gar fortliess. (Furtumne factum existimetis, an locum Reprehensum qui praeteritus negligentia'st): „Oder ob nur eine Stelle (Scene) wieder aufgenommen sey (und zwar wörtlich), über welche Plautus aus Nichtachtung hinwegging." Nun greift der „bezügliche" Prolog wieder in den „anzüglichen" zurück, indem er auf die schon erwähnte Unterstellung gewisser Bösgesinnten hinzielt; dass er sich nämlich, ausser den griechischen Federn, auch noch mit den lateinischen seiner hohen Gönner schmücke (des Scipio, Laelius und



Furius Publius); benutzt aber, wie schon erwähnt, zugleich mit seltener Feinheit die erste Prologenform, die „systatische" oder

Empfehlungsform, um nach beiden Seiten, gegen die hohen Gönner und gegen das Publicum hin, mit einem zierlich urbanen, geschmackvollen Complimente zu schliessen, und sich der Geneigtheit beider Herrschaften, seiner vornehmen, hochadeligen Beschützer und des verehrungswürdigen Publicums, zu empfehlen.

Die Komödienfabel nimmt folgenden Verlauf:

Von zwei Brüdern ist der eine Landmann und Familienvater, Namens Demea; der andere, Micio, lebt als alter Junggeselle in der Stadt. Der ehelose Micio adoptirt Demea's ältern Sohn, Aeschinus; den zweiten, Ctesipho, erzieht Demea selbst auf dem Lande. Micio lässt seinem Adoptivsohne, Aeschinus, seinen Erziehungs-Principien gemäss, alle mögliche Freiheit, auf die ein Jüngling von guter Familie Anspruch machen darf. Aeschinus lebt denn auch ganz nach den pädagogischen Grundsätzen seines Adoptivvaters. Er übt Gewalt an einem unschuldigen Bürgermädchen und schwängert sie. Nachdem er die praktische Vorzüglichkeit von seines Pflegvaters Erziehungsmethode so glänzend bewährt, liefert er gleich darauf den zweiten Beweis von der vielseitigen Anwendbarkeit der pflegeväterlichen Pädagogik durch eine zweite Gewaltthat, indem er eine Harfenspielerin ihrem Kuppelwirth und Bordellvater, dem, bei dieser Gelegenheit noch jämmerlich durchgeprügelten Leno, Sannio, entreisst und entführt.

Als Bruder Demea seines Sohnes Aeschinus praktische Nutzanwendung der pädagogischen Leitung seines Bruders Micio, die gewaltsame Entführung der Harfenspielerin, erfährt, sucht er diesen in der Stadt auf, und überschüttet den Pädagogen und die Methode mit Hohn und Spott (I, 2.). Micio vertheidigt seine Theorie mit Festigkeit und Nachdruck, und, vom Standpunkt einer milden, Vertrauen einflössenden, liebevollen Jünglingserziehung gewürdigt, auch wohl mit einleuchtenden, beherzigenswerthen Gründen. Bruder Demea aber, der sich zu der entgegengesetzten, einer strengen, die Söhne knapphaltenden Erziehungsmethode bekennt, erweist die praktische Vorzüglichkeit derselben an dem Beispiel seines wohlgerathenen ländlich begnügsamen und haushälterisch erzogenen zweiten Sohnes, Ctesiphon, den er als Muster von einem gesitteten Jüngling dessen älterem Bruder, Aeschinus, gegenüberstellt, bei welchem die Erziehung von Bruder Micio solche Früchte getragen. Doch sey dieser nunmehr Adoptivvater, und er, der

wirkliche Vater, müsse mit schwerem Herzen sich darein fügen. Nun wird der Zuschauer in die wahre Sachlage eingeweiht.


Parmeno. Sannio. Tibicina. Aeschinus.

Aeschinus hat die Harfenspielerin dem Mädchenwirth nicht als sein Liebchen und nicht für sich, sondern als seines jüngern Bruders Ctesipho Liebchen, zu dessen unsäglicher Freude, entführt. Da wird denn Demea der komische Sündenbock, und seine Beschämung ist so gründlich, und bewältigt ihn dergestalt, dass er, halb im Ernst, halb im Scherz, halb ironisch, im Grunde aber doch aus dem Concept geworfen, zu des Bruders Methode schwört, ja sie noch zu überbieten, sich beeifert, indem er der Zustimmung desselben zu der Vermählung des Aeschinus mit der inzwischen

eines Knäbleins genesenen Pamphila ein Paroli biegt und sich auch mit Ctesipho's Harfenspielerin einverstanden erklärt. Demea geht noch weiter. In der Fülle seines, zu Micio's liebreichen Grundsätzen bekehrten Herzens, bestimmt er diesen, er mag wollen oder nicht, einer Verwandten der Pamphila ein ansehnliches Grundstück zu schenken; hiernächst die alte Mutter der Pamphila zu heirathen und schliesslich dem Anstifter all' der Streiche und Helfershelfer bei Verführung und Mädchenraub, dem Syrus, des Micio Sklaven, und gleich hinterher auch der Frau des Sklaven, die Freiheit zu schenken, die dem neugeborenen Enkelchen ja zuerst die Brust gereicht. Nun könne Bruder Micio, da er einmal im Zuge sey, noch ein Uebriges thun, und dem wackern Syrus einen kleinen Geldvorschuss auf die Hand geben, damit sich der brave Bursche als Freigelassener mit seinem Weibe anständig etablire.

Nach Abzug des Unzulässigen und Verwerflichen, das die Komödie mit allen übrigen gemein hat, scheint sie uns das Meisterstück des Terenz; sowohl in Absicht auf Gang und Führung, Lebhaftigkeit der Handlung und vorzügliche Charakteristik, als in Bezug auf wohlthuende Mischung von gemüthlichem Ernst und scherzhafter Ironie. „Die Exposition, sagt Donat, ist ungestüm, die Verwickelung stürmisch, die Auflösung gelinde.“ (Protasis est turbulenta, Epitasis clamosa, catastrophe lenis). Liebreiche Seelenmilde, weise Menschenfreundlichkeit bildet den gediegenen Kern, und kommt durch einen Charakter zur Geltung, den schönsten vielleicht unter allen gemüthvollen Vätern der edlern, scherzhaft belehrenden Komödie. Nicht ohne Bezug auf das Adoptivverhältniss zu den Pflegevätern der beiden bedeutenden Männer, die diese Leichenfeier begingen, scheint uns die Komödie der „Brüder“ gewählt. Micio ist der ehrwürdig köstlichste Lustspielvater oder Lustspiel-Pflegvater; die vollausgereifte Frucht gleichsam von Terentius' Erziehungs-Komödien und Väter-Schulen, die fast durchweg den milden, nachsichtigen Vater dem strengen und herben entgegenstellen. Das Problem selbst blieb ungelöst oder doch in der Schwebe. Die an Aeschinus erläuterten Erziehungs-Resultate sprechen sogar eher gegen die Methode des Micio, als zu Gunsten derselben. Denn Aeschinus ist es, der die ganze Verwirrung anrichtet, und zu dem eigenen Frevel noch den fügt,

dass er seinem jüngern Bruder starke Hand leiht zu einer Ungebühr, die dieser aus Scheu vor dem strengen Vater selbst zu begehen kaum gewagt hätte. Tolle Jugendstreiche verunehren nur dann einen Jüngling nicht, wenn ein herzhaft edles Motiv sie veranlasst; der jugendliche Muthwille und Uebermuth nur als das Ueberschäumen einer edlen Gesinnung sich kundgiebt. Und nur solche tolle Streiche sind lustspielwürdig. Zwei an Mädchen verübte Gewaltacte, wovon der eine ein brutaler Unschuldsraub, der zweite immer ein gesetzwidriger Eigenthumsraub ist, der noch obenein den ältern Bruder zum Kuppler des jüngern macht, derlei Fahrten möchten schwerlich in die Kategorie der gemüthlichen Jugendtollheiten gehören und als Belege für die Empfehlenswürdigkeit eines Erziehungsprincipes dienen. Auch lässt sich das Problem in dieser Allgemeinheit nicht an den Erfolgen verbeispielen. Die Berechtigung beider Methoden hängt von den Charakter der Zöglinge ab, an welchen sie sich bewähren sollen. Bei dem Einen kann ein Uebermaass von nachgiebiger Milde, bei dem Andern wieder unzeitige Strenge verderblich wirken. Die Weisheit der Erziehung besteht in einer zweckmässigen und, je nach dem Charakter, abgewogenen Mischung beider Methoden; vor Allem in dem Festhalten an der unwandelbaren Maxime: den Principien der Ehrenhaftigkeit nichts zu vergeben; mag auch in praxi die Methode des Micio ein Wörtchen mitsprechen. Schändung und Mädchenraub haben zu keiner Zeit für verträglich mit diesen Principien und mit der Ehrenhaftigkeit eines edlen Jünglingsgemüthes gegolten. Das beweist selbst die Hetären-Komödie durch die Verwirrung, die solche Streiche in der Häuslichkeit ihrer Bürgerfamilien anrichten; ein Familien-Aergerniss, das sie aber, diese Komödie, leichtfertig lockern Gewissens, nur durch einen glücklichen Zufall mehr vertuschen als beseitigen lässt. Die Terentianische Komödie geht in diesem Punkte vielleicht noch über die neuattische hinaus, insofern ihre Lösung sich bei einer Abfindung mit den anstössigsten Verirrungen beruhigt, ja diese durch die schliessliche Vermittelung des Lasters selber gewissermaassen sanctionirt. Micio ist nicht blos mild in der Praxis; er geht auch von laxen Erziehungsgrundsätzen aus. Seinem Bruder Demea predigt er die Lehre: Mit Mädchen unzüchtigen Umgang pflegen, zechen, Thüren einbrechen u. dgl. sey bei jungen Leuten

nichts Sträfliches (I, 2. v. 22 ff.): Non est flagitium, mihi crede, adolescentulum Scortari neque potare; non est neque fores Effringere . . . Das Wahre und Schöne in diesem Charakter, und der Reingewinn von Micio's Erziehungsweisheit bleibt das liebreiche Wesen: die väterliche Liebesfülle, als pädagogisches Mittel, das aber oft in Form strafender Strenge sich am segenreichsten bekundet. Micio's und des Dichters Irrthum ist der, dass sie von dieser Form gänzlich absehen und liebreiche Milde als ausschliessliche, unter allen Umständen heilsame und zweckmässige Erziehungsnorm aufstellen. Doch scheint der Dichter ein Bewusstseyn von der bedingten Gültigkeit dieser pädagogischen Mildseligkeit in der Ironie zu verrathen, womit er den Demea sich am Schlusse zu derselben bekennen und sie überbieten lässt. Da aber dieser sarkastische Humor des Demea ihm selber nicht zum Bewusstseyn, noch irgendwie dem Ausgang der Komödie zu gute kommt: bleibt der wunderliche Tick so viel wie ganz aus dem Spiele, er hat höchstens den Werth eines geistreichen Streiflichtes, das nur ein Irrlicht mehr ist, dem die tiftelnde Aesthetik nachlaufen mag, das aber dem Publicum kein Licht aufsteckt. Selbst die herrliche Scene zwischen Micio und Aeschinus (IV, 5.), die von diesem mahnenden Berichtigungsbedürfniss inspirirt scheint, ändert an der Hauptsache nichts, und stellt die Komödie nicht fest in ihren Knöcheln, ut recto stet fabula talo.

Aeschinus ist auf der Scene; in der peinlichsten Lage, weil Pamphila, die übrigens gar nicht erscheint, den Verdacht hegt, er habe die Harfenspielerin für sich entführt. Aeschinus hat an ihre Thür geklopft. Micio kommt aus dem Hause, wo er mit einem Verwandten der Pamphila die Angelegenheit eben geordnet:

Aeschinus (für sich). Fürwahr, mein Vater ist's, o weh!
Micio (ihn erblickend). Aeschinus!
Aeschinus (für sich). Was hat der hier zu thun?
Micio. Hast du an diese Thür geklopft? (für sich). Ich muss ihn ein wenig necken . . . (laut). Du giebst mir keine Antwort?
Aeschinus. Ich — ich habe nicht, so viel ich weiss, an jene Thür —
Micio. Nun ja. Es wundert mich auch, was du wohl hier zu suchen hättest. (für sich). Er wird roth; die Sache steht noch gut.

Aeschinus. Aber Vater — sag mir doch, ich bitte dich, was du hier suchtest . . .

Micio. Ich eben nichts. Ein Freund hat mich vom Forum mit hierher genommen, als seinen Anwalt.

Aeschinus. Wie das?

Micio. Ich will's dir sagen. Es wohnen einige arme Frauenzimmer hier. Vermuthlich, oder sicherlich vielmehr kennst du sie nicht; denn erst vor kurzer Zeit sind sie hier eingezogen.

Aeschinus. Was weiter?

Micio. Ein junges Mädchen ist's mit ihrer Mutter.

Aeschinus. Erzähle doch.

Micio. Des Mädchens Vater ist gestorben. Mein Freund ist ihr der nächste von Geburt. Sie ist durch das Gesetz gehalten, ihn zu ehelichen.

Aeschinus. Ha!

Micio. Was ist?

Aeschinus. Nichts, gar nichts. Fahr' nur fort.

Micio. Der ist nun gekommen, sie abzuholen, denn er wohnt in Milet . . .

Aeschinus (für sich). Mir ist nicht wohl zu Muthe. (laut). Und sie? Was sagen sie?

Micio. Was meinst du wohl? — Nichts eben. Die Mutter wandte vor, es sey ein Knabe da von einem andern Mann, ich weiss nicht welchem, denn sie nennt ihn nicht. Der gehe vor . . .

Aeschinus. Wie? Scheint diess, bei so bewandten Sachen, dir nicht recht und billig?

Micio. Nein.

Aeschinus. Nein, lieber Vater? — Wird er sie denn mit sich nehmen?

Micio. Wie sollt' er nicht?

Aeschinus. Da habt ihr hart und mitleidslos und, wenn ich es noch off'ner sagen soll, ehrlos gehandelt.

Micio. Wie so?

Aeschinus. Du fragst? Wie mag dem Armen wohl zu Muthe seyn, der früher mit ihr Umgang pflog, dem Unglückseligen, der vielleicht sie jetzt noch sterblich liebt . . . Die That ist ungebührlich, Vater . . .

Micio. O lächerlich! Ich sollte gegen Den Partei ergreifen, welcher mich als seinen Anwalt angenommen? — Was geht das Mädchen uns denn an? Was haben wir mit denen da zu schaffen, Aeschinus? Komm, lass uns gehn! — Was ist's? Was weinest du?

Aeschinus. O bester Vater, höre mich!

Micio. Ich habe Alles schon gehört, und weiss es, Aeschinus. Ich liebe dich, und um so mehr liegt Alles mir am Herzen, was du thust.

Aeschinus. O möchtest du, mein bester Vater, mich dein lebelang so deiner Liebe würdig finden, wie mich meine That gereut, und ich mich vor dir schäme!

Micio. Das glaub ich gern. Ich kenne deinen edlen Sinn. Doch fürcht' ich, dass du gar zu sehr leichtsinnig bist. In welchem Staate wähnst du denn zu seyn? Zum Fall gebracht hast du ein Mädchen, welches zu berühren das Gesetz verbot. Schon dieses Erste war ein grosser Fehler, ein sehr grosser. Doch ist's noch etwas Menschliches; auch andere haben es gethan, und gute Menschen! Aber sag', als das begangen war, hast du alsdann nach Rath im mindesten dich umgesehen, und bedacht, was werden sollte, wie es werden sollte? . . . Preis gabst du dich selbst, jene Arme, und das Kind, so viel an dir lag . . . Ich wünsche nicht, dass du in andern Dingen eben so sorglos bist. Indess sey guten Muths; deine Gattin soll sie werden.

Aeschinus. Ha!

Micio. Sey guten Muthes, sag' ich dir . . . Geh' jetzt nach Haus' und bete zu den Göttern, dass du sie zur Gattin nehmen könnest. Geh!

Aeschinus. Sogleich zur Gattin?

Micio. Sogleich.

Aeschinus. O Vater! Wenn ich dich nicht mehr, als meine eig'nen Augen liebe, mögen mich die Götter allzusammen hassen.

Micio. Wie? mehr als jene, liebst du mich?

Aeschinus. Ganz eben so.

Micio. Sehr gütig! . . .

Väter von solcher himmlischen Herzensgüte findet man nur in Romanen wieder, in englischen Romanen vorzugsweise. Tom Jones' Pflegevater z. B. ist ein ähnlicher Charakter. Dem Micio muss man freilich, der Komödie zu Liebe, einen Jüngling, wie Aeschinus, vergeben, der bei solchen Streichen ein so kindlich edles Herz und so viel sittliches Schamgefühl besitzt.

Von C. Caecilius Statius, dem ältesten hochberühmten Dichter der Com. palliata, sind, ausser ein paar dürftigen Notizen über ihn, nur kümmerliche Verskrümel aus 40—50 Komödien nebst deren Titel auf die Nachwelt gekommen. Den Notizenbestand bildet das schon angeführte Lob des Cicero [1]: Caecilius fortasse summus poeta comicus. Ferner Cicero's minder schmei-

1) De opt. gen. orat. I, 2.

chelhafte Bemerkung über das Latein des grössten komischen Dichters: malus auctor latinitatis [1]), und Gellius' Meinung [2]), dass Alles in Allem die Stücke des Menander doch ungleich vorzüglicher wären, als die des grössten komischen Poeten. Hiezu die biographische Ueberlieferung, dass Caecilius aus dem Lande der Insubrer in Oberitalien stamme, wie seine Kunstgenossen Plautus und Terentius, Sklave gewesen und 586 d. St. gestorben sey.

Seine Fragmente und die dazu gehörigen Titel finden sich in der Sammlung von Bothe [3]) und in Leonh. Spengel's Ausgabe von 1829. [4]) Hier prangen sie in alphabetischer Ordnung: Bröckchen, nicht grösser als die in einem Mineralkästchen, nur dass sich an letzteren die Steinart ganz gut erkennen, aus den Grus- und Sandkörnchen in Bothe-Spengel's Schublädchen dagegen sich im geringsten nicht die Beschaffenheit der Stücke errathen lässt, als deren verwitterte Bruchstückchen sie zurückgeblieben. Aus den Titeln schloss Meineke [5]), dass die meisten von Caecilius' Komödien den gleichnamigen des Menander nachgebildet waren: Andria, Androgynus, Epiclerus, Hymnis, Hypobolimaeus, Imbrii, Nauclerus, Plocium, Polumeni, Synaristosae, Synephebi, Titthe. Die andern Buchstaben des Titel-ABC suche, wer will, bei Bothe und Spengel. O der Unsterblichkeit des grössten komischen Poeten, von dessen Werken nichts übrig bleibt als das ABC. Für den Mann mit der Sanduhr und Hippe sind das eben die lustigsten Komödien. Auch ist er der Einzige, der immer zuletzt lacht und desshalb aus dem Zähnefletschen gar nicht herauskommt, der spassige ABC-Schütz.

Die Comoedia togata (römische Nationalkomödie).

Das Allgemeine darüber hat oben bereits Erwähnung gefunden. Es erübrigt nur noch, die Dichter derselben zu nennen.

Als Erfinder der Comoedia togata wird von Donatus [6]) Livius Andronicus angegeben. (Comoediam et tragoediam togatam primo Livius Andronicus reperit.) Da indessen diese Behauptung vereinzelt dasteht, auch die Fragmente des Liv. An-

1) ad Att. VII, 3. Brut. 74. — 2) N. A. II, 23. — 3) Poett. Scenici Latt. Vol. VI. Fragm. Com. p. 128 ff. — 4) Caii Caecilii Comic. poet. deperditar. Fabular. Fragmenta. Monach. — 5) Praef. ad Men. Fragm. p. XXXV. — 6) De Comoed. a. a. O.

dron. keine Spur weder von einer Tragoedia praetexta, noch von einer Com. togata verrathen, mag die Stelle bei Donat gefälscht oder untergeschoben seyn. [1]) Des Liv. Andronic. nächster Nachfolger Cn. Naevius könnte für den Erfinder der Comoedia togata gelten, wenn sein Romulus, den Lange [2]) für eine solche erklärt, nicht schon von Regel und dann auch von Neukirch als eine Praetexta wäre nachgewiesen worden. Doch nimmt Neukirch an [3]), dass Naevius auch togatae tabernariae geschrieben, was sein Clastidium beweisen soll, nach einem Städtchen in Gallien so genannt, worin folglich auch nur römische Sitten vorkommen konnten. Die Erbitterung des Naevius gegen die römischen Optimaten, meint Neukirch, möchte ihn überhaupt zur Behandlung von römischen Fabelstoffen bestimmt haben.

Als Dichter von Togaten, Tragödien und Komödien, führt der Scholiasta Cruquii [4]) an: Den Aelius Lamia, Antonius Rufus, Cn. Melissus, Afranius, Pomponius. Lange [5]) bezweifelt, dass einer von diesen Genannten eine praetexta geschrieben, und hält sie sämmtlich für Dichter von Togaten-Komödien oder Atellanen, worin ihm Neukirch beistimmt. Von Afranius sagt Horaz [6]):

Dicitur Afrani toga convenisse Menandro. —

Danach wäre Afranius der Menander der römischen Com. togat.; wie Terentius, den Afranius bewunderte und nachahmte, der halbe Menander der römischen Palliata war.

Als Vertreter der Tabernaria, der Localkomödie, oder der Comoedia togata des Kleinbürgerthums werden angeführt:

Quinct. Titinius. Die Zeit, wann er lebte, lässt sich nicht genau bestimmen. M. Ter. Varro [7]) ist der älteste Schriftsteller, der ihn erwähnt. Er lebte wahrscheinlich in dem Zeitraum zwischen Caecilius und Terentius. Von Titinius [8]) haben sich 14 Komödientitel erhalten. Varro rühmt ihn als Sittenmaler. Nächst Terentius habe Titinius am vorzüglichsten die ἤθη (Sitten) geschildert. Seine Stücke spielen grösstentheils in Landstädten des

1) Neuk. de fab. tog. p. 62. — 2) Vind. trag. R. p. 14. — 3) a. a. O. 66. — 4) ad Horat. Ep. ad Pis. v. 288. — 5) a. a. O. p. 11. — 6) Ep. II, 1. v. 57. — 7) Charis. II, p. 215 ed. Putsch. — 8) Vgl. Neuk. a. a. O. p. 97 ff.

südlichen Latiums, in Setiae, Ferentinum, Velitrae, und bewegen sich im kleinbürgerlichen Leben: z. B. Die Walker (Fullones). Der Jurist (Jurisperita). Die Harfenistin von Pherentinum (Pherentinas). Die Zwillingsschwester (Gemina). Die Stiefmutter (Privigna). Aus diesen Komödien finden sich bei den Lexikographen und Grammatikern einzelne Verse und Worte angeführt.

T. Quinctius Atta. Atta bedeutet, nach Festus: „Klumpfuss", woher, ihm zufolge, dieser Tabernarien-Dichter den Namen bekommen hätte. (Quod Cognomen Quinctio poetae adhaesit.) Sein Todesjahr setzt Hieronymus [1]) Olymp. 175, 3 = U. C. 676 = v. Chr. 78. Euanthius nennt ihn [2]) einen grossen Komiker. Horaz wirft ihn im Stillen unter das alte Eisen:

Zweifelt' ich nur, ob Atta's Stück noch jetzt es verdiene,
Ueber die Bühne zu wandeln, so schrieen fast sämmtliche Väter u. s. w.
Rectum necne crocum floresque perambulet Attae [3])
Fabula, si dubitem, clament etc.

Von ihm sind Bruchstücke aus 14 Komödien vorhanden: Aedilicia. Aquae caldae (Warme Bäder). Conciliatrix (Die Vermittlerin). Gratulatio (Der Glückwunsch). Lucubratio (Nächtliche Vorbereitung zur Hochzeitfeier, wie man aus den Bruchstücken vermuthet). Matertera (Die Stiefmutter). Megalensia (Das Megalensien- oder Cybele-Fest). Socrus (Die Schwiegermutter; vielleicht im Stoffe ähnlich der Hecyra des Terenz). Supplicatio (Das Bittgesuch). Tiro proficiscens (Der in Krieg ziehende Rekrut).

L. Afranius. Den Vornamen L. (Lucius) giebt ihm Cicero. [4]) Die Lebenszeit scheint Vell. Paterc. [5]) fast gleichzeitig zu setzen mit Caecilius und Terentius (suppari aetate nituerunt). An einer andern Stelle [6]) clara etiam per idem aevi spatium (zur Zeit des Scipio Aemilian., Laelius, L. Crassus etc.) fuere ingenia, in togatis Afranii etc. „In demselben Zeitraum glänzten Afranius in Togaten" u. s. w. Hiernach möchte Afranius 130 v. Chr. geboren seyn. Geburtsort blieb unbekannt. Neukirch nimmt Rom

1) in Chron. Eus. — 2) Comment. de fabul. — 3) Ep. II, 1. v. 79. — 4) Brut. 45. — 5) I, 17, 1. — 6) II, 9, 3.

an als Vaterstadt.[1] Dass Afranius Localstücke (Tabernarien) geschrieben, sagt Diomedes ausdrücklich[2], Togatas tabernarias in scenam ductaverant praecipue duo, Afranius et Quinctius (Titinius). Unter den Titeln seiner Stücke findet sich auch Thais, woraus Einige leichthin folgern wollen, dass Afranius auch Palliaten geschrieben. Afranius' Lustspiele wurden noch zu Nero's Zeiten gespielt.[3] Apulejus[4] nennt den Afranius einen „eleganten Schriftsteller“. Quinctilian[5] rühmt von ihm: „Afranius zeichne sich in den Togaten aus; leider beflecke er seine Fabeln mit hässlichen Knaben-Liebschaften“ (Togatis excellit Afranius, utinamque non inquinasset argumenta puerorum foedis amoribus). Auf die vitiosa libido in den Lustspielen des Afranius zielt auch ein Epigramm von Ausonius[6]: Quam toga facundi scaenis agitavit Afrani. Davon mindestens hat sich die Palliata reingehalten.

Ueber vierzig Titel von Afranius' Togaten werden aufgezählt. Man findet sie bei Neukirch[7] mit allen aus Nonnius, Charisius und sonstigen Grammatikern zusammengetragenen Bruchstückversen und zerstreuten vereinzelten Worten alphabetisch aufgeführt. In diesem Titelverzeichniss kommt sogar ein Komödientitel vor unter dem Namen: Titulus, mit der Belegstelle aus Gellius:[8] Sicut Afranius dixit in togata, cui Titulus nomen est. Eine andere von Afranius' Togaten führt den Namen ihrer Gattung: Togata, von Q. Ter. Varro angeführt[9], gelegentlich eines Wortes (Puticuli), das sich in dieser, „Togata“ betitelten, Togata des Afranius finde.

Mimus.

Er stammt ursprünglich aus Sicilien, wie schon, gelegentlich der Mimen (μῖμοι) des Sophron, bemerkt worden. Der römische Mimus scheint aus der Abart des sikelischen Mimus hervorgegangen, die Plutarch παίγνια nennt[10]: schmutzige Possen, welche, wie er hinzufügt, wegen ihrer Obscönität, von Knaben nicht gespielt werden durften. In seiner niedrigsten Form beschränkte sich der römische Mimus auf Nachahmung von Thier-

1) a. a. O. 165 ff. — 2) III. p. 488, Putsch. — 3) Suet. Ner. 11. — 4) Apolog. 420. — 5) Orat. X, 1, 100. — 6) Ep. LXXI. — 7) p. 176—279. — 8) X, 11. — 9) L. L. V. 12. p. 42. ed. Spengel. — 10) Sympos. VII, 8, 4. p. 712.

lauten [1]), dann ging er zu gesticulirender Nachahmung, gemeiner Unanständigkeit und Zoten über, mit grellem Geberdenspiel, Gesichtsverdrehungen und Grimassen, woher die Veranstalter solcher Zerrmienen Sanniones hiessen. Sanna bedeutet eben „verzerrtes Gesicht", os distortum, wie Pseudocornutus zu Persius [2]) das Wort erklärt, übereinstimmend mit Cicero [3]): Quid porro tam ridiculum quam Sannio est? qui ore, vultu, imitandis moribus, voce, denique corpore ridetur ipso. „Giebt es etwas Lächerlicheres als den Sannio? Der mit Mund, Gesicht, nachspottender Geberde, mit der Stimme, ja mit dem ganzen Körper lacht". Vielleicht lässt sich der Name Sannio auf den Komiker und Lachspieler Sannyrion (Σαννυρίων) zurückführen, einen Nebenbuhler des Aristophanes, der diesen Sannyrion im Gerytades verspottet hatte, wofür ihn Sannyrion in seinem Stücke „Das Lachspiel" (Γέλως) [4]) wieder aufzog. [5]) Welcker nimmt auch wirklich den Sannyrion für den Charakternamen des Narren. [6])

Anfangs waren die Mimiker nichts als solche Possenreisser oder Sanniones. [7]) Ihre Fertigkeit im Gesichterschneiden und Geberdenspiel wurde bald zur Aushülfe für den sprechenden Schauspieler in der Komödie benutzt, den sie mit der Gesticulation unterstützten. Der Schauspieler sprach und sie schnitten die Gesichter dazu. Eine ähnliche Trennung und Theilung in den Vortrag, wie uns beim Canticum schon begegnete, wo der Schauspieler den Gesang durch stumme Tanzgeberde ausdrückte. Oder der Sannio trat in den Zwischenacten allein auf, um in der Orchestra seine Possen-Mimik dem Publicum zum Besten zu geben. [8]) Die allerniedrigste Nachahmung durch Gesticulation war also das ursprüngliche Handwerk des Mimus, und der Charakter des vorgestellten Mimus. Das Wort bezeichnet nämlich Beides: den Spieler und die Darstellung. Diese Faxenmacher, sagt Euanthius [9]), werden Mimi genannt, wegen der beständigen Nachahmung gemeiner Gegenstände und niedriger Personen (Mimos dictos a diuturna imitatione vilium rerum et levium personarum).

1) Suet. Vitell. 11. Auson. Epigr. LXXV. Anthol. Lat. IV, 20. ed. Burm. Diom. 14, 487. Phaedr. Fab. V, 5. — 2) Sat. I. v. 72. — 3) Orat. II. c. 5. — 4) Fr. p. 873. — 5) Schol. Plat. p. 331. Bek. — 6) Schulz. 1830 II. p. 419. — 7) Ziegler de Mimis Roman. Comment. Gött. 1788. p. 8. — 8) Fest. v. Orchestra. — 9) Tract. de Trag. et Com.

Der lateinische Name für die Mimenspiele war Planipedia; für die Spieler Planipedes. „Planipedes wurden sie genannt, weil die Darsteller planis pedibus, d. h. barfuss (nudis pedibus) die Bühne betraten". Darunter ist aber nicht „bloss- oder nacktfüssig" zu verstehen, sondern, wie Diomedes [1]) hinzubemerkt, ohne den Kothurn der tragischen Schauspieler und ohne den Soccus der Komiker (Non ut tragici actores cum cothurnis, neque ut scenici [Komödienspieler] cum soccis). Der Mime hatte bloss eine leichte Sohle unter den Fuss gebunden, wesshalb die Mimen auch excalceati (Schuhlose) hiessen. Uebereinstimmend mit Euanthius erklärt Donatus [2]): Planipedia dicta (nämlich die römischen Mimenspiele) ob humilitatem argumenti ejus ac vilitatem actorum: „Planipedia wurden diese Spiele genannt, wegen der Niedrigkeit des dargestellten Gegenstandes und der Verächtlichkeit der Spieler". Wobei Donatus von der Etymologie des Wortes absieht. Den Mimus, als Vortrag, erklärt Diomedes ebenfalls durch motus sine reverentia: „ein anstandswidriges Geberdenspiel, oder eine muthwillige Nachahmung schmutziger Handlungen" (vel factorum turpium cum lascivia imitatio).

Bis etwa um die Zeit des Dictators Sulla, der ein leidenschaftlicher Liebhaber und Gönner dieser Zotenposse und ihrer Spieler war, gab es nur Stegreifvorstellungen dieser Gattung; ungeschriebene Mimen. Aber auch die spätern schriftlich abgefassten, die niedergeschriebenen Mimen, von denen Gellius [3]) und Macrobius [4]) sprechen, scheinen nur Skizzen gewesen zu seyn, die aus einem Prolog und einigen Hauptangaben oder Anweisungen bestehen mochten, um die Aufeinanderfolge der einzelnen Situationen für den Hauptacteur (Archimimus) [5]) zu bestimmen. Seinen Haupttheilen nach wurde der Mimus demgemäss von einem solchen Hauptspieler oder Archimimen dargestellt, mit untergeordneten Mimen, die ihn nur hie und da mit einigen Andeutungen unterstützten und sein Einzelgespräch, womit er ab und zu sein Geberdenspiel erläuterte, durch kurze eingestreute Bemerkungen oder Antworten, zum Dialoge (diverbium) belebten. An solche mimische Nebenrollen (partes secundas) denkt Horaz [6]):

1) III. p. 487. — 2) de Com. p. VIII. — 3) XVII, 14. — 4) Sat. II, 7. — 5) Suet. Vitell. 19. — 6) Ep. I, 18. v. 13 f.

„Hallt so Jegliches wieder und hascht die entfallenden Wörter,
Dass nachbetend du glaubest den Knaben die Worte des strengen
Schulherrn, oder den Mimen behandelnd die untere Rolle".
(. . . vel partes mimum tractare secundas.)

Petronius spricht gar[1] von einer ganzen Gesellschaft Mimen (grex Mimorum), die eine Vorstellung mit vertheilten Rollen gaben, wo der Eine den Vater, der Andere den Sohn u. s. w. agirte. Bei Cicero[2] finden sich noch aus einem solchen Zwiegespräch ein paar zwischen zwei Mimen gewechselte Worte.

Im Mimus traten Männer und Frauen auf, beide in Hauptrollen. Der ganze Mimus wurde von der Flöte begleitet[3], und ohne Maske gespielt, mit glattgeschorenem Kopf.[4] Das Costüm war ein bunter Harlekinsrock Centunculus, darüber ein kurzes Mäntelchen, ricinium, wovon die Mimen auch ricinati oder recimati hiessen.[5]

Die geschriebenen Mimen unterschieden sich, was den Inhalt ihrer Vorstellungen betrifft, nicht wesentlich von der improvisirten Mimenposse. Ovid nennt die Mimen überhaupt, geschriebene oder ungeschriebene: imitantes turpia: „Nachahmer des schmutzig Ungesitteten".[6] Wie z. B. seine Ars amandi, die, nach dieser Erklärung, ein Mimus wäre in elegischer Form. Obscoena jocantes[7]: „die durch Obscönitäten zu unterhalten suchten", wie z. B. sein remedium amoris. — Das gewöhnliche Thema dieser Spiele war Ehebruch.[8] Das Thema ist auch das stehende des französischen Lustspiels, das sich aus dem von der Terentianischen Komödie in die Familie gastfreundlich aufgenommenen und eingebürgerten Hetärenthum hervorgebildet und ein Zwitterspiel vorstellt von Mimus und Terentianischem Raffinement. Neben dem Ehebruch war Diebstahl das Lieblingsthema des Mimus, wie im Cophinus z. B., einem Mimus des Laberius. Um Kinderraub und Diebstahl dreht sich überhaupt, wie wir sahen, das ganze Lustspiel der feinen griechischen und römischen Gesellschaft, die Menander- und Palliaten-Komödie. Der Mädchenwirth oder Mädchendieb und Hetären-Züchter oder Unzüchter,

1) C. 80. — 2) de Orat. II, 67. — 3) Gell. I, 11. — 4) Mart. II, 72. — 5) Fest. s. v. — 6) Trist. II. v. 513. — 7) Das. II, 447. — 8) Das. II, 497.

der Leno (προαγωγός, μαστροπός, πορνοβοσκός) ist denn auch Axe und Zapfen dieser Komödie; in ihm vereinigen sich beide Factoren derselben zu vollkommenster Contaminatio: Diebstahl und Prostitution; freilich auch die Factoren der Welt, die jene nacharistophanische Komödie bedeutet bis auf den heutigen Tag. Mit seltenen Ausnahmen blieb das Lustspiel, bis auf die neuesten Zeiten herab, der römische Mimus in Menandrischer Form. Haben wir doch den wohlerzogenen Bürgerjüngling Aeschinus, in Terentius' gediegenstem und feinstem Lustspiel, in den Adelphi, jene beiden Functionen dem Leno, Sannio, abnehmen, sie ihm entreissen sehen, und dessen Rolle durchführen, als Hetärenräuber und gewaltthätiger Leno seines jüngern Bruders.

Cicero macht sich die bittersten Vorwürfe, dass er Mimen angesehen [1], und zwar die besten noch und edelsten der Gattung, die Mimen des Laberius und Publius Syrus: „Ich bin schon so abgehärtet", schreibt er, „dass ich bei Gelegenheit der Festspiele unseres Cäsar, gelassenen Muthes, einen T. Plancus mir ansehen und die mimischen Poeme des Laberius und Publius (Syrus) anhören konnte". Equidem sic jam obdurui, ut ludis Caesaris nostri aequissimo animo viderem T. Plancum, audirem Laberii et Publii poemata. „Unser Caesar" theilte mit unserem Sulla die leidenschaftliche Liebhaberei für die Mimen und vererbte sie auf seine Nachfolger. Die Liebhaberei erklärt sich ganz natürlich aus der Seelenverwandtschaft. „Unser Caesar", in seinem Grundwesen aufgefasst, ist der Mimus κατ' ἐξοχήν; der grosse Mimus, der die genannten zwei Hauptqualitäten der Helden-Possenreisser in der grossen Weltposse, zur höchsten Potenz ausgebildet, in sich dargestellt; der Archimimus, neben dem seine Nachfolger, durch alle Zeiten bis auf den heutigen Tag, die partes secundas tractiren. Den grossen Mimus, unsern Caesar, werden wir sogleich als den eifrigsten Gönner und Beförderer der Mimen vor uns sehen.

Von den Spässen der Mimen sagt Seneca, der Philosoph dieser Sorte, und als solcher ein grosser Bewunderer der Denksprüche und Sentenzen in den Mimen des Laberius und Syrus: „die Sprechweise der Mimen ist für die obersten Sitzreihen (die Gallerie) berechnet [2]): verba ad summam caveam spectantia. Aber, fügt der

1) ad div. XII, 18. — 2) Tranq. anim. 11.

Philosoph hinzu, in dem Koth befinden sich die kostbarsten Perlen, Kraftsprüche, die an Stärke und Gehalt die schwungvollsten Sentenzen des Kothurns überflügeln, wobei er an seinen Kothurn denken mochte.

Unbeschadet ihrer Verrufenheit hatten die Mimen Zutritt in die Gesellschaften der vornehmsten Römer, die in der Regel auch die sittenlosesten waren.[1]) Des Sulla, des feinen Wüstlings und Schwelgers beständiger Umgang, tägliche Gesellschaft waren Mimen; sein Busenfreund war der Archimimus Sorix.[2]) Sulla lud sie ein zu seinen schwelgerischen Gelagen, schenkte ihnen grosse Ackerstücke vom Gemeindeland[3]), überhäufte sie mit Reichthümern, Gold und Edelsteinen. Der Triumvir Antonius ging in seiner Leidenschaft für die Mimenspieler wo möglich noch weiter. Mimen mussten ihn auf allen seinen Reisen begleiten. Sein Haus und seine Villen wimmelten von Mimen.[4]) Unter den Tänzern waren Hippias und Sergius seine Lieblinge. Als Antonius einst bei der Hochzeit des Hippias die Nacht durchgeschwelgt hatte, und er am Morgen in der Volksversammlung sprechen musste, erschien er auf der Rednerbühne ekelhaft betrunken.[5]) Noch ärgerlicher war sein Verhältniss zu der Mimentänzerin Cytheris. An ihrer Seite durchzog er, in offener Sänfte, ganz Italien in öffentlichen Geschäften.[6]) Selbst Cicero befand sich bei einem lustigen Abendschmause, Cicero, der pater patriae, wie einer von Plautus' Komödienvätern bei dem Hetärengelage ihrer Söhne. Den lustigen Abendschmaus, dem der pater patriae beiwohnte, gab Volumnius Eutrapelus dieser Tänzerin, der Cytheris, zu Ehren: „Unterhalb von Eutrapelus", schreibt Cicero[7]), „hatte Cytheris ihren Platz am Tische. Wie? hör' ich dich rufen: ein Cicero bei einem solchen Gastmahl! Beim Hercules, ich hatte sie dort nicht vermuthet". (Ist wohl nur eine rednerische Figur.) „Uebrigens glaubte auch jener Sokratiker, Aristippus, nicht erröthen zu dürfen, als ihm der Umgang mit der Lais vorgerückt

1) Athen. VI, 261 C. Cic. Attic. X, 10. Plin. H. N. VIII, 21. Plut. Sull. 2, 36. — 2) Plut. Sull. 36. — 3) Athen. VI, 261 C. — 4) Cic. Phil. II, 27. Plut. Anton. 21. Vgl. Grysar, Allg. Schulz. etc. p. 357 ff. — 5) Plut. Ant. 9. Cic. Phil. II, 25. — 6) Cic. Attic. X, 10. Phil. II, 22. 24. 25. — 7) ad div. IX, 26.

wurde“. Aber Aristippus, trefflicher pater patriae, wetterte nicht gegen den Catilina, Verres, Clodius, und den liederlichen Gladiator-Feldherrn und Mimen-Gönner, den M. Antonius. (Sed tamen Aristippus quidem ille Socraticus non erubuit quum esset objectum habere eum Laida.)

Zu den berühmtesten Mimen-Tänzerinnen, zur Zeit des Cicero, gehörten die Origo, die Lycoris und Arbuscula. Der Origo gedenkt auch Horaz [1]):

. . . „Wie weiland Marsaeus, Origo's Buhle, derselbe,
Der sein väterlich Erb' und Haus verschenkt an die Mimen“ . . .
Ut quondam Marsaeus, amator Originis ille,
Qui patrium mimae donat fundumque larumque . . .

Von einem Auftreten der Arbuscula spricht Cicero. [2]) Er schreibt: „Die Arbuscula hat sehr gefallen“. (Arbuscula valde placuit). Wie sollte sie nicht? Schon das Costüm war danach angethan. Diese Tänzerinnen erschienen gewöhnlich in der blossen Subucula, einem kurzen, dünnen Untergewand. Balletfreunden zur Auskunft diene die archäologische Notiz, dass beregtes Untergewand von so zweifelhafter Gewandlichkeit war, dass Val. Max. [3]) ohne der Wahrheit das Geringste zu vergeben, schreiben durfte: Nudae saltabant. Kurz eine Subucula, in Vergleich mit welcher unser Ballet-Tricot oder Maillot eine Eisen-Rüstung ist, von Kopf bis Fuss, unnahbar wie die, in welcher man die Männerfeindin Libussa im Zeughaus zu Prag sitzen sieht hoch zu Ross. Welche Fortschritte in solider Sittlichkeit und sittlicher Undurchdringlichkeit hat die römische Subucula nicht gemacht, wenn man sie in ihrer jüngsten Avatare oder Fleischwerdung betrachtet, als jene neapolitanische weltberühmte grüne Ballethose nämlich, unter den letzten Bourbonen, deren Herrschaft sie nur leider, trotz Dichtigkeit und grüner Solidität, nicht zu stützen vermochte!

Wir müssen noch von den zwei vorzüglichsten, schon genannten Mimen-Dichtern Laberius und Publius Syrus sprechen:

Decimus Laberius, römischer Ritter, wurde 645 d. St.

1) Sat. I, 2, 55 f. — 2) ad Att. IV, 15. — 3) X, 11.

geb., wie aus seinem von Macrob. [1]) aufbewahrten Prolog erhellt, worin Laberius mit schwerem Herzen dem Publicum klagt, dass er 705 d. St. im 60. Jahre seines Lebens, auf Befehl des Julius Caesar, die Bühne zu betreten, genöthigt worden. Laberius schrieb Mimen zu seinem Privatvergnügen und liess sie von Schauspielern des Faches aufführen. Nach dem Vorbilde des Atellanendichters Pomponius geisselte er die öffentlichen und geheimen Sünden der guten Gesellschaft. [2]) Ziegler erklärt den erhaltenen Prolog für würdig [3]), den trefflichsten Schriftstücken der Römer zugezählt zu werden.

„Er ist so schön“, schreibt Wieland [4]), „und so geschickt, uns einen Begriff von dem Geiste und der Manier dieses einst berühmten Mimen-Dichters zu geben, dass ich nicht umhin kann, ihn hier, nebst dem Originale, so gut als es mir gelingen wollte, übersetzt mitzutheilen:

Die Noth, ein Strom, den viele durch Entgegenschwimmen
Zu überwinden schon versuchten, wenige
Vermochten, wohin hat sie beinahe noch
In meinen letzten Augenblicken mich gebracht?
Mich, den nicht Ehrgeiz, noch Gewinnsucht, keine
Gewalt, kein Ansehn, keine Furcht, in meiner Jugend
Aus meinem Stande heben konnte, seht
Wie leicht der grosse Mann durch gnädige,
Zu sanften Bitten herzgewinnend sich
Herunterlassende Beredungen
Mich alten Mann aus meiner Stelle rückte!
Doch ihm, dem selbst die Götter nichts versagen konnten,
Wie hätt' ich blosser Mensch ihm etwas abzuschlagen,
Mich wohl erkühnen dürfen? So geschah es denn,
Dass nun, nach zweimal dreissig ohne Tadel
Verlebten Jahren, ich, der meinen Herd
Als römischer Ritter eben itzt verliess,
Nach Haus als Mimus wiederkehren werde.
Um diesen einz'gen Tag also hab' ich
Zu lang gelebt! O du im Bösen wie im Guten
Unmässige Fortuna, wenn es ja
Dein Wille war, des Ruhmes Blume, den
Die Musen mir erwarben, abzuknicken,

1) Sat. II, 7, — 2) Senec. Controv. III, 18. — 3) a. a. O. S. 49. — 4) Hor. Satyren I, S. 292. 2. Aufl.

Warum nicht lieber damals, da ich noch
In frischen Jahren grünte, noch die Kräfte hatte
Dem Volk und einem solchen Mann genug zu thun?
O! warum beugtest du nicht lieber damals mich,
Da ich noch biegsam war, um meine Zweige
Zu schneiden? Jetzt, wozu so tief herab mich drücken?
Was bring' ich auf den Schauplatz? etwa Schönheit, Anstand,
Muthvolle Kraft des Geistes, Reiz der Stimme?
Ach! wie dem Baum der Epheu durch Umarmen
Das Leben raubt, so hat das Alter langsam mich
Umschlingend ausgesogen, und gleich einem Grabe
Behielt ich von mir selbst nichts als den Namen.

Necessitas, cujus cursus transversi impetum
voluerunt multi effugere, pauci potuerunt,
quo me detrusit paene extremis sensibus?
Quem nulla ambitio, nulla unquam largitio,
nullus timor, vis nulla, nulla auctoritas
movere potuit in juventa de statu,
ecce in senecta ut facile labefecit loco
viri excellentis mente clemente edita
submissa placide blandiloquens oratio!
Etenim ipsi Dii negare cui nihil potuerunt
hominem me denegare quis posset pati?
Ergo his trecenis annis actis sine nota
Eques Romanus Lare egressus meo
domum revertar Mimus. Nimirum hoc die
uno plus vixi, quam mihi vivendum fuit.
Fortuna, immoderata in bono aeque atque in malo,
si tibi erat libitum litterarum laudibus
florens cacumen nostrae famae frangere,
cur, cum vigebam membris praeviridantibus,
satisfacere populo et tali cum poteram viro,
non flexibilem me concurvasti ut carperes?
Nunc me quo dejicis? Quid ad scenam affero?
Decorem formae, an dignitatem corporis,
Animi virtutem, an vocis jocundae sonum?
Ut hedera serpens vires arboreas necat,
ita me vetustas amplexu annorum enecat.
Sepulcri similis nil nisi nomen retineo.

In Folge von Laberius' Auftreten als Mimus wollten ihn seine Standesgenossen, die Ritter, nicht unter sich im Theater Platz nehmen lassen, ob ihn gleich Julius Caesar, durch Wiederverleihung des goldenen Ringes, auch in die Würden und Ehren

eines Ritters wieder eingesetzt zu haben meinte. Als bei dieser Gelegenheit der tiefgekränkte Laberius, um einen Platz verlegen, an Cicero vorbei kam, bedauerte dieser, ihm keinen Platz anbieten zu können, weil er selbst zu eng sitze. Worauf ihm Laberius, mit einer Anspielung auf die zweideutige Parteistellung des Cicero zwischen Pompejus und Caesar, versetzte: „Ich wundere mich, dass du zu eng sitzest, der du auf zwei Stühlen zu sitzen gewohnt bist". Laberius starb zu Puteoli, zehn Jahre nach der Ermordung Caesar's, wie Eusebius in seiner Chronik berichtet.

Publius Syrus, von seinem Geburtslande, Syrien, Syrus genannt, des Laberius jüngerer Zeitgenosse, Sklave seines Standes, gab noch, als Vorstand eines Theaters, mimische Vorstellungen zu Rom, als Laberius starb. Sein Talent erwarb ihm die Freilassung. Er hatte sich als Mimendichter und Spieler bereits einen grossen Ruf in ganz Italien erworben, als ihn Caesar für seine Festspiele nach Rom berief. Hier forderte Publius seine Mitbewerber und Kunstgenossen zum Wettstreit auf und siegte über Alle, worunter auch Laberius sich befand. Letzteren beschenkte Caesar mit einem goldnen Ring und einer ansehnlichen Geldsumme (500,000 Sest. = 12,500 Rthlr.). Dem Sieger aber, dem Publius Syrus, erkannte er die Palme zu. Bei dieser Veranlassung soll Publius von dem weichenden Laberius mit den Worten Abschied genommen haben:

„Den als Dichter du bekämpftest, stärk' ihn als Zuschauer nun",
Quicum contendisti scriptor, hunc spectator subleva. 1)

Von seinen fernern Geschicken weiss man so wenig wie von seinem Todesjahr. Viele der ihm zugeschriebenen Denk- und Sittensprüche finden sich in allen lateinischen Fibeln, seitdem die Sententiae Publii Syri et L. Annaei Senecae von J. Gruterus gesammelt und herausgegeben worden. Die neueste uns bekannte Ausgabe derselben ist die von Tafel. 2) Die Verbindung der Sittensprüche des Syrus mit den Sentenzen aus Seneca's Schriften mag dieser wohl selbst durch seine überschwengliche, bereits angeführte Lobpreisung der Denksprüche dieser Mimen veranlasst

1) Macrob. Sat. II, 7. — 2) Lond. u. Tübing. 1841. 8.

haben. (. . . inter multa alia cothurno non tantum sipario fortiora diceret). Aehnliches wiederholt er an einem andern Orte [1]), mit Berufung auf den Ausspruch des Cassius Severus: „Es komme Vieles bei Publius vor, was besser ausgedrückt sey, als Alles, was bei griechischen oder römischen Tragikern und Komikern der Art sich finden liesse". (Quae apud eum melius dicta essent, quam apud quemquam Comicum Tragicumque aut romanum aut graecum.) Ein merkwürdiger Rücklauf der römischen Zotenposse in den sicilischen Mimos des Sophron, die Lieblingsstudie des Platon. Indessen mochten die Mimen des Publius immerhin treffliche Sprüche enthalten, ohne einen Anspruch auf besondern dramatischen Werth erheben zu können. Den Mimen des Laberius wenigstens gesteht Horaz [2]) diesen Anspruch nicht zu:

. . . Nam sic
Et Laberi mimos ut pulchra poemata mirer.

Mochte doch selbst die Mehrzahl der 852 noch vorhandenen Denksprüche des Publius Syrus dem heutigen Leser bereits zu Gemeinplätzen von schulläufiger Fibelweisheit verklungen seyn.

Ausser diesen Sprüchen hat sich von den Mimen-Dramen des Publius Syrus nichts erhalten. Selbst die sonst so zählebigen gar nicht umzubringenden Titel sind unwiederbringlich verloren. Dagegen zählt Ziegler [3]) XLIII Titel mit den dazu gehörenden halb- und vollzeiligen, meist jambisch-senarischen Versfragmenten auf, als Reliquien von Laberius' Mimen-Stücken. Der letzte dieser Reliquien-Titel lautet: Virgo „Die Jungfrau". Hierzu bemerkt Ziegler Note z.: Virgo praegnans, mit dem Beifügen: „Das gewöhnliche, der Ausgelassenheit der Mimenspiele würdigste und entsprechendste Sujet" (Argumentum Mimorum lasciviae accommodatissimum). Um derlei Jungfrauen drehten sich auch die Atellanen. Denselben Titel führte eine Atellane des Novius, aber vollausgeschrieben mit der Contradictio in adjecto an der Seite: Virgo praegnans. Priscianus citirt [4]) eine Redensart aus besagter Atellane des Novius: in „Virgine praegnante". Dasselbe Hauptmotiv fanden wir

1) Controv. 3, 18. — 2) Sat. I, 10. v. 5. — 3) a. a. O. 53 ff. — 4) p. 74.

als durchgängiges in der Comoedia palliata. Es wird sich ferner zeigen, dass die virgo praegnans das stehende Thema des mittelalterlichen Drama's war, zuweilen in der schmutzig mimisch-atellanischsten Form. Das Motiv taucht immer wieder auf, bis in die neue und neueste Zeit herein. Es beherrscht die wüste Tragödie der Nachfolger Shakspeare's und die liederliche englische Komödie derselben Nachfolger im XVII. Jahrh. Im XVIII. nahm das Thema empfindsamere Formen an; schlich es sich in das deutsche Rührspiel und die bürgerliche Tragödie ein; ängstigte es die Gemüther in den übergenialischen Caricaturen der Sturm- und Drang-Stücke, in Wagner's „Kindesmörderin" z. B., und erschien plötzlich in den vierziger Jahren des laufenden Jahrhunderts, wie ein wiederkehrender Schweifstern, als Hebbel's „Maria Magdelene"; bis jetzt, unseres Wissens, der letzte und jüngste deutsche Mimus, in Form eines bürgerlichen Trauerspiels. Das einzige, in innerster Seele, von Herzen dichterische, und von Genie strahlende, die ganze Gattung poetisch verklärende Kunstwerk, die Transfiguration derselben gleichsam, die Virgo praegnans als Sternbild im dramatischen Zodiacus, werden wir in dem wunderbarsten Mimus, in Goethe's Faust, aufleuchten sehen. Gretchens Himmelfahrt sühnt und purificirt das Genre der Mimus-Atellane, und hat für das profane Drama eine ähnliche Bedeutung, wie die mystisch-dogmatischen Mimen und Atellanen, die zu poetischer Kunstform geläuterten Mysterien-Volksspiele: die Autos sacramentales des Calderon, für das religiöse Drama, das eine himmlische Liebschaft durch Engels-Vermittelung, Heimsuchung und Prosagogie, das eine göttliche Buhlschaft zum Thema hat, mit dem gebüssten Hetärenthum als Beatification, und mit der virgo praegnans durch unbefleckte Empfängniss und weltheiligende Geistesüberschwebung.

Ausser Laberius und Publius werden noch als Mimographen genannt:

Philistio. Ein Grieche, geb. zu Magnesia Ol. 196. Er blühte, nach Eusebius, in der letzten Lebenszeit des Kaisers Augustus und schrieb seine Mimen in Rom. Sein Mimus *φιλογέλων* (Lachfreund) erfüllte das Theater mit Lustgelächter. Seine Mimen werden noch im 3., 4., 5. Jahrh. mit grossen Lobsprüchen erwähnt, wo Laberius und Syrus schon vergessen waren.

Catullus, unter Tiberius und Nero. Juven. gedenkt seiner in einem Vers [1]):

. . . clamosum ageres ut phasma Catulli
. . . verdingst du an Bühnen die Stimme
O Damasipp, um Catull's dumpfdröhnendes Phasma zu geben.

Ein Mimus vermuthlich nach der gleichnamigen Komödie von Menander.

Latinus. Ein Mime, der zur Zeit des Domitianus lebte. Martial [2]) nennt ihn die Zierde der Scene und lobt seine Sittenreinheit.

Lentulus. Ebenfalls unter Domitian. Von ihm führt Tertullian [3]) den Mimus Catinenses an. Juven. erklärt ihn für einen Galgenstrick an der eben citirten Stelle:

„Lentulus gab, der gewandte, mit Schick des Laureolus Rolle,
Werth im Ernste des Kreuzes, wie mir dünkt.
Laureolum velox etiam bene Lentulus egit,
Judice me dignus vera cruce . . .

Laureolus wird nämlich im Stücke gekreuzigt.

Phaedrus. Martial [4]) nennt ihn improbus:

An aemulatur improbi jocos Phaedri
Wetteifert es mit den Schwänken des boshaften Phaedrus?

Sonst weiss man nichts über ihn. Swabe, in seinem Leben des Fabeldichters Phaedrus, hält beide für dieselbe Person. [5])

Virginius Romanus. Zeitgenosse des Plinius Secundus, der seinen rechtschaffenen Wandel, seine Geistesbildung, und die Mannigfaltigkeit seiner Werke rühmt. [6]) Er hat Mimijamben verfasst, „sinnreich, zierlich und in seiner Art mit Redekunst.“ Scripserat Mimijambos argute, venuste, atque in hoc genere eloquentissimus.

Luc. Crassitius. Sueton erwähnt ihn [7]) als Einen, der den Mimographen aushalf. Mimographos adjuvisse.

Marc. Marullus. Von ihm weiss man aus Jul. Capitol.

1) Sat. VIII. v. 185. — 2) IX. ep. 21. 1, IV. — 3) de Pall. IV. — 4) III, 20. — 5) Vor sein. Ausg. S. 10. — 6) L. VI. ep. 21. — 7) de illustr. gram. c. 18.

dass er unter dem Kaiser Antoninus Philos. lebte. Servius gedenkt seiner als eines Mimendichters.[1]) Das ist Alles, was Grammatiker und Archäologen über den Marullus zu berichten wissen. Selbst Ziegler weiss nicht mehr.

Der Pantomimus.

(*παντόμιμος ὄρχησις*). Wie Mimus, bezeichnet das Wort Pantomimus zugleich den Spieler und das Spiel, die Pantomime. Auch liegt schon in dem Worte der Unterschied vom Mimus, bezüglich der Vortragsweise. Beim Mimus kommt die Rede dem Geberdenspiel zu Hülfe und erläutert dasselbe, oder wechselt doch mit ihm. Im Pantomimus ist das Geberdenspiel ausschliessliches Bezeichnungsmittel; waltet allein die Geberdensprache, wie in der modernen (italienischen) Pantomime, von welcher sich der römische Pantomimus wieder durch den die geberdliche Ausdrucksbezeichnung begleitenden Tanz unterscheidet. Durch diesen Verein von Tanz und Geberdenspiel kommt der Pantomimus unserem Ballet näher, von dem er jedoch in anderer Beziehung wieder abweicht. Einmal durch die Darstellungsform, indem beim Pantomimus der Tanz nur die Bedeutung einer unterstützenden, begleitenden Bezeichnung hat, das Geberdenspiel dagegen das Wesentliche ausmacht; insbesondere das Spiel der Arme und Hände, der Finger vorzugsweise, der zehn stummberedsamen Zungen des Pantomimus: loquacissimae manus, linguosi digiti, silentium clamosum[2]), „redseligste Hände, zungenfertigste Finger, lautschallendes Schweigen." Im Ballet, wie jeder weiss, haben die Füsse die Hände voll zu thun, und letztere scheinen auf die stumme Geberde angewiesen: dass sie die Füsse nicht zu Worte kommen lassen. Im Ballet ist der dramatische Ausdruck, zugleich mit der dramatischen Kunst, auf Kothurn und Soccus heruntergekommen; ist beiden gleichsam die recitirend beflügelte Zunge und das leidenschaftliche Herz in die Schuhe gefallen, und von Dionysos' Tragödien-Bock nichts als die Sprünge übrig geblieben. Im Pantomimus herrscht die dramatische Seele noch in der obern Körperhälfte, und begeistert ihn bis in die Fingerspitzen. Die untere Hälfte übernimmt, so zu

1) Eclog. VII, 26. Aen. VII, 499. — 2) Cassiod. V. L. 4. p. 51.

sagen, die Rolle des Tibicen und Tactschlägers, der dem dramatischen Arm- und Finger-Vortrag die Rhythmen angiebt.

Ausserdem unterscheidet sich der Pantomimus von Ballet und Pantomime wesentlich dadurch, dass in dem Pantomimus eine einzige Person alle Rollen eines Stückes darstellt; obgleich es auch Nebenfiguren [1]) gab, die jedoch, wie im Mimus, nur auf untergeordnete Aushülfe-Leistungen und Statistendienste angewiesen waren. Die italienische Pantomime ist eine gesticulirte Tabernaria oder Atellane; das französische Ballet, seinem ursprünglichen Stoff und Inhalte nach, eine getanzte mythologische Fabel. In dieser Beziehung gleicht das Ballet, seiner frühern Gestalt nach, dem Pantomimus, dessen Fabelstoff stets aus der Mythologie und Heroenmythe genommen war. Der Pantomimus-Spieler tanzte ganze Tragödien. [2]) Pylades z. B. den Agamemnon; Mnester die Trachinierinnen des Sophokles und die Tragödien des Euripides [3]), nach einem für den Einzeltänzer eigens componirten und in griechischer Sprache verfassten Text [4]), da diese Tänzer in der Regel Griechen waren. Diverbien und Chöre blieben natürlich von diesem Texte ausgeschlossen. Die Situationen wurden blos durch mimische Monologe dargestellt, welche die Römer auch in der Pantomime Cantica nannten, da sie von der Flöte begleitet waren. So heisst es bei Macrob. [5]): quum canticum saltaret Hylas: „Als Hylas das Canticum tanzte.“ Dessgleichen Sueton [6]): desaltato cantico.

Das Geschichtliche des Pantomimus lässt sich in wenige Notizen zusammenfassen. Den Keim desselben durften wir erkennen in jener ersten, durch Livius Andronicus bewirkten Trennung des Canticums in den Gesangsvortrag und den ihn, mittelst Geberdenspiels, ausdrückenden Tanz, beide durch besondere Schauspieler ausgeführt. Dem Grammatiker Diomedes zufolge [7]) trat mit der Zeit eine gänzliche Scheidung der rein mimischen Darstellung von der recitirenden ein, aus dem Grunde, wie er meint, weil der Mime seine Kunst als eine selbständige zur Geltung bringen wollte: ut — nolentibus cedere mimis in artificio suo caeteris,

1) Vgl. Lessing Abhandl. v. d. Pantomime d. Alten, Bd. XI, S. 11 ff. u. Grysar, üb. d. Pantomimen d. Röm., Rhein. Mus. f. Philol. 1833. 2. Jahrg. 1. Heft. S. 30—86. — 2) Suet. Calig. 57. — 3) Arnob. adv. g. 4. — 4) Lucian. de salt. c. 84. — 5) II, 7. — 6) Calig. 14. — 7) p. 489.

separatio fieret reliquorum. Die pantomimische Fingersprache hatte indessen schon Telestes, der berühmte Tänzer des Aeschylos, zu grösster Vollkommenheit ausgebildet: Telestes, bemerkt Athenaeos [1]), drückte den gesprochenen Vortrag der Schauspieler durch Tanz- und „Händebewegung so vollkommen aus, dass man die ganze Handlung aus seinem Tanz- und Geberdenspiel klar und deutlich erkannte“ (*ἄκρως ταῖς χερσὶ τὰ λεγόμενα δεικνυούσαις — ὥστε ἐν τῷ ὀρχεῖσθαι φανερὰ ποιῆσαι τὰ πράγματα δι᾽ ὀρχήσεως*).

In Rom gab es schon um die Zeit des zweiten punischen Krieges Tanzschulen, „die sogar von den angesehensten Männern und edelsten Matronen besucht wurden“ [2]), und immer lebhaften Zuspruch fanden, trotz Cicero's Nemo saltat sobrius: „Niemand tanzt im nüchternen Zustand.“ Wir haben ihn selbst bei einem Zechgelage, wenn nicht tanzen, so doch den heimlichen Aristipp spielen sehen bei der Mimus-Tänzerin, Cytheris. Als Schöpfer des römischen Pantomimus sind aber dessen berühmteste Vertreter zu betrachten: Pylades und Bathyllus, die Beide zur Zeit des Augustus blühten. Pylades war vorzugsweise Tragödien-Pantomime; Bathyllus Darsteller des Weichlichen, Ueppigen, Wollüstigen; bewundert und vergöttert von der römischen beau monde, von den Damen insbesondere, als Tänzer mythologischer Liebschaften, Leda's z. B. mit ihrem Schwan. Bathyllus spielte Schwan und Leda zugleich. Seine Schule lebt fort in unserem Ballet. Unsere Tanzschwäninnen tanzen die reizendsten Arabesken von Schwan und Leda, wie jeder Operngucker weiss.

Mit Pylades ist es eine andere Sache. Sein tragischer Tanz, seine grossartige Tanzmalerei scheint ganz erloschen. Einzelne Spuren und Funken davon mögen sich in dem Geberdenspiel der grossen Schauspieler des modernen Drama's erhalten haben. Einer Angabe des Grammatikers Aristonikos gemäss [3]), sollen Pylades und Bathyllus den Pantomimus aus den drei uns schon bekannten Tanzarten des hellenischen Drama's, aus der Emmeleia, Sikinnis und dem Kordax, zusammengesetzt, und durch diese Verbindung die italische Tanzart (*ἰταλικὴ ὄρχησις*) erfunden haben. Nach Suidas [4]) hätte Pylades auch eine Schrift

1) p. 21 F. — 2) Grys. a. a. O. S. 33. — 3) Athen. I, 20 E. — 4) v. *Πυλάδης*.

über die von ihm erfundene italische Tanzart verfasst. Die Wirkung des Pantomimus muss eine überschwengliche, für uns kaum begreifliche gewesen seyn, wenn man der Schrift des Lucian über den Tanz glauben darf, die das einzige historische Document und die Hauptquelle für diese Materie geblieben. Sie bildet die Grundlage von Grysar's sehr schätzenswerther Abhandlung über die römischen Pantomimen. Lucian entwirft eine enthusiastische Schilderung von der Wirkung der Pantomime [1]): „Sie rühre, entzücke und belehre. Das Spiel enthülle mit einer solchen Wahrheit und Tiefe das menschliche Innere, dass man mit dem grössten Behagen sich selbst darin finde und die Aufgabe des Delphischen Gottes (erkenne dich selbst) gelöst zu haben glaube." Unzweifelhaft schliesst sich unsere schauspielerische Mimik, für die Geschichte des Drama's, an die Pantomime des Pylades. Es möchte wohl gar die moderne, im Vergleich zu der antiken Tragik, tiefere Innerlichkeit und reichere Gedanken- und Gefühlsmalerei im dramatischen Ausdruck durch diese Pantomimen, geschichtlich genommen, vorbereitet und angeregt worden seyn. Ja Shakspeare's erstaunliche Seelenmalerei, sein psychologischer Styl, seine unbegreifliche und fast übermenschliche Offenbarungstragik, in welcher zuerst jene Delphische Mahnung der Selbsterkenntniss sich erfüllte; Shakspeare's Enthüllung des menschlichen Innern bis in seine letzten Tiefen, wo man den Gedanken keimen sieht und gleichsam das Gras tragischer Entschlüsse wachsen hört: sie scheint eine pantomimische Kunst, wie die des Pylades, voraussetzen zu müssen.

Dabei spielte der Pantomime in einer Gesichtsmaske, die der Mimus nicht vornahm. Das Minenspiel blieb also in der Pantomime ausgeschlossen, ein für die neuere Schauspielkunst so wichtiges, ja ihr vornehmstes Bezeichnungs- und Ausdruckszeichen. Aber, wie ein Vers in der lat. Anthologie [2]) vom Pantomimus rühmt:

Tot linguae quot membra viro! mirabilis ars est.

So viel Zungen wie Glieder! Fürwahr eine erstaunliche Kunst ist's.

1) a. a. O. p. 79 ff. Vgl. Grys. a. a. O. — 2) I. p. 622.

An der Maske, welche die Pantomimen trugen, waren die Lippen geschlossen.[1] Ore clauso manibus loquitur: „geschlossenen Mundes, spricht er mit den Händen“, sagt Cassiodor.[2] Nur die Augen hatten freies Spiel. Apulejus konnte daher sagen[3]: saltare solis oculis: „mit den blossen Augen tanzen.“

Pylades stammte aus Cilicien in Kleinasien, aus dem Flecken der Mistharner. Den Charakter seines Tanzes bezeichnet Athen.[4] als „erhaben, pathetisch und vielgestaltig“ (ὀγκώδης, παθητική καὶ πολύτροπος, so lesen wir statt πολύκοπος). Plutarch nennt den Vortrag „vielgesichtig“ (πολυπρόσωπος). Im scherzhaften Tanz dagegen war Pylades mittelmässig; umgekehrt Bathyllus.[5] Pylades' Meisterstück war der Bakchos in Euripides' Bakchae. Pylades stiftete eine Tänzerschule[6], deren glücklichen Fortbestand Ammianus[7] andeutet. Sein bedeutendster Schüler war Hylas. Als derselbe einmal den Agamemnon mit gestreckten Attitüden tanzte, rief ihm sein Lehrer Pylades aus der Cavea zu: „du machst ihn lang aber nicht gross“ (σὺ μακρὸν οὐ μέγαν ποιεῖς). Pylades tanzte dasselbe Canticum zur Stelle, aber den Agamemnon in nachdenkender Stellung. Bei einer andern Gelegenheit, als Hylas den geblendeten Oedipus darstellte, und dabei mit sicheren, festen Schritten auftrat, bedeutete ihn Pylades: „du siehst ja!“ (σὺ βλέπεις).[8] Er trat öfter im Wettkampf mit seinem Schüler Hylas auf. Dass solche pantomimische Agonen stattfanden, geht aus verschiedenen Stellen und Ueberlieferungen hervor. Tacitus erwähnt ausdrücklich[9], mit Bezug auf Pylades und Bathyllus, eines Wettkampfs: ex certamine histrionum. Ferner bei Suet.: Ludis productis in commissione pantomimis. „Als pantomimische Spiele im Wettkampf aufgeführt wurden.“ Commissio bedeutet nämlich „Wettkampf.“ Auch finden sich Krönungen und Siege der Pantomimen angegeben[10]; folglich musste auch ein Wettstreit stattgefunden haben. Dem widerspricht zwar Lucian[11], wenn er sagt: die Agonotheten liessen die Pantomimen desswegen nicht wettkämpfen,

1) Luc. c. 60. — 2) I, 20. — 3) Metam. X. p. 235 Ouden. — 4) I. p. 20 E. — 5) Senec. epitom. III. praef. — 6) Macrob. II, 7. — 7) XIV, 6, 19. — 8) Macrob. das. — 9) Annal. I, 54. — 10) Inscriptt. lat. b. Orelli n. 2627. n. 2628. — 11) a. a. O. c. 32.

weil die Kunst ihnen zu gross und ehrwürdig für den Wettkampf erschien (μεῖζον καὶ σεμνότερον τὸ πρᾶγμα, ἢ ὥστε εἰς ἐξέτασιν καλεῖσθαι). Vielleicht war diess aber gerade zu seiner Zeit der Fall. Grysar sagt: In Wettkämpfen traten die Pantomimen nur in Neapel auf, ohne, so viel uns erinnerlich, eine Quelle anzugeben. Pylades genoss, während seiner Lebzeit, einer hohen Achtung und Bewunderung. Was der grösste römische Tragöde, Aesopus, für die Tragödie war, das war Pylades für die tragische Tanzpantomime. Er steht in seiner Kunst einsam da. Nach seinem Tode setzte ihm eine Gesellschaft von Pantomimen (grex) ein Denkmal, dessen Inschrift noch erhalten ist. [1])

Bathyllus, aus Alexandrien gebürtig, war Freigelassener des Maecenas, und vielleicht dessen Lustknabe, sagt Grysar, ohne Angabe der Quelle. Doch ist das „Vielleicht" nicht ohne, wenn man Beider Geistesart, Charakter und ihr gegenseitiges Verhältniss erwägt. Aus Tacitus weiss man, dass Augustus, weit entfernt, die Pantomimen erfunden zu haben, wie Suidas von ihm einfältiger Weise behauptet, die Pantomimen nur dem Maecenas zu Gefallen duldete, effuso in amorem Bathylli [2]) „welcher für den Bathyllus eine leidenschaftliche Liebe hatte" oder Vorliebe für dessen Tanzweise, deren Wirkung Juvenal [3]) so schildert:

> Wenn der zarte Bathyll anmuthige Tänze der Leda
> Anhebt: ha! wie geberdet sich Tuccia, und wie in Wollust
> Appula bebt . . .

Weit stärker und drastischer lautet der Vers des römischen Satyrikers, fast unübersetzbar:

> Chironomon Ledam molli saltante Bathyllo
> Tuccia vesicae non imperat, Appula gannit.

Maecenas, Tuccia und Appula waren aber keineswegs die einzigen Enthusiasten in Rom für den Bathyllischen Leda-Tanz. Bei den Römern und Römerinnen, Volk und Senat, Adel und Plebejern herrschte überhaupt eine ausschweifende Leidenschaft für die Pantomime. Ging ein beliebter Tänzer über die Strasse, so hatte er ein Ehrengefolge der angesehensten Männer zur Begleitung neben

1) Gruter, 1024. 5. — 2) Annal. I, 54. — 3) VI. v. 60 ff.

und hinter sich. Seneca nennt desshalb die adeligen Jünglinge Roms (juvenes nobilissimos) die Leibsklaven der Pantomimen (mancipia pantomimorum).

Auch dem Bathyllus fehlte es an Denkmalen nach dem Tode nicht. Man hat mehrere solcher Monumente in dem Columbarium der Livia gefunden. Darunter Graburnen, Bildsäulen, die ihn vorstellten, mit Inschriften. [1])

Vornehme Römer und Römerinnen hielten sich sogar Pantomimen zu ihrem Privatgenuss. Plinius d. j. nennt eine alte vornehme Dame Quadratilla [2]), die von ihrem Haustänzer sich Pantomimen vorspielen liess. Von den Schoosstänzern der römischen Kaiserinnen zwitscherten die Sperlinge auf allen Dächern Roms: Von denen der Kaiserin Domitia z. B. [3]) und der Gemahlin Antonin's des Philosophen [4]), um nur ein Paar von diesen kaiserlichen Leda's zu nennen.

Doch theilten die Kaiser nicht immer und nicht alle den Enthusiasmus der Kaiserinnen für die Pantomimentänzer. Schon Augustus, dessen Scepter den pantomimischen Tanz, in Rom, zuerst als vollendete Kunst ins Leben rief und dessen Thron, wie den des olympischen Zeus die Horen, der getanzte Sophokles und Euripides, und Zeus selber als getanzter Leda-Schwan, umschwebte — schon Augustus duldete mehr, wie gesagt, die tragischen und mythologischen Tänzer, als dass er sie begünstigt hätte. Sey es, weil er das plaudite für sich aufsparen wollte, und ein Alleinherrscher keinen andern Götzen neben sich vertragen kann; sey es aus Gründen der Sittenpolizei, die er bekanntlich gegen seine eigene Tochter in aller Strenge walten liess, und sogar gegen Ovid's harmlose Distichen, blos weil Hexameter und Pentameter das Leda-Jupiter-Tanzspiel mit poetischen Füssen darin tanzen. Eines schönen Tages liess Kaiser Augustus den besten Schüler des Pylades, den Agamemnontänzer Hylas, auf den Antrag des Prätors, in der Vorhalle seines Palastes so stramm und steif über die Bank hinlegen, wie derselbe den König der Könige getanzt hatte, und eines Stabführers Stecken, der das richtige Mecklenburgische Maass hatte, auf des gefeierten Hylas Allererhabensten

1) Ficcoroni de larv. scen. p. 8. — 2) Ep. VII, 24. — 3) D. Cass. LXVII, 3. — 4) Capitol. Anton. 23.

einen Agamemnon-Tanz ausführen, der „lang“ und „gross“, μακρός und μέγας zugleich war, und den ihm selbst Pylades nicht nachgetanzt hätte. Jagte Kaiser Augustus doch selbst diesen, den Pylades, aus Italien.[1] Freilich nur, um ihn alsbald wieder zurückzurufen. Ein Pylades konnte Rom eher entbehren, als Rom einen Pylades, und im Nothfall ein Pylades einen Augustus ersetzen, aber kein Augustus einen Pylades. Etwas Aehnliches gab ihm auch der zurückgekehrte Tänzer zu verstehen[2], und der Kaiser musste nach des Tänzers Pfeife tanzen. Augustus' Nachfolger wechselten diesen Tanz mit den Pantomimen, so dass bald der Kaiser bald der Pantomime tanzte, oder Einer um den Andern dazu blies. Tiberius, wie schon gesagt, verbot den Senatoren die Häuser der Pantomimen zu besuchen.[3] Da blieb den Pantomimen nichts übrig, als die Häuser der Senatoren zu besuchen, jedoch, um kein Aergerniss zu geben, wenn die Senatoren abwesend, und nur die Senatorinnen zu Hause waren. Kaiser Caligula, das „Stiefelchen“, legte seine Vorliebe für den Tanzschuh des Pantomimen Mnester so unverhohlen an den Tag, dass er ihn, den Mnester nämlich, öffentlich im Theater küsste, und jeden Zuschauer auf der Stelle geisseln liess, wenn er, während Mnester tanzte, nur die geringste Störung veranlasste.[4] Nero trieb den Pantomimen-Cultus bis zum Fanatismus, bis zur wüthendsten Proselytenmacherei. Er zwang die vornehmsten Römer, Pantomimen zu tanzen, und er selbst tanzte sie ihnen vor. „Da sah das Volk die Nachkommen der grössten Helden, die Furier, Porcier, Fabier, Valerier, heruntergesunken zum infamen Gewerbe der Tänzer.“[5] Hätte Pylades oder Mnester Annalen verfasst, würden sie dieser Beklagniss eine andere Wendung gegeben und geschrieben haben: „Da sah das Volk die Kunst der Pylades, Bathyllus und Mnester heruntergesunken zum infamen Gewerbe solcher Kaiser.“ Kein Alter war vor Nero's Tanzwuth sicher; Alles musste heran, bis auf die neunzigjährige Aelia Catella, die er als Saltatrix aufzutreten zwang: ein Anblick, grauseliger als irgend welcher in Holbein's Todtentanz. Und wie zum Hohn musste das zusammengeschrumpfte Tanzmütterchen noch an den von Nero

1) Suet. Oct. 45. — 2) D. Cass. LIV, 17. — 3) Tacit. Ann. I, 27. — 4) Suet. Calig. 55. — 5) D. Cass. LI, 17. Tac. An. XIV. 14.

gestifteten Jugend-Spielen, an den ludis juvenalibus, ihr altes Gerippe klappern lassen! Nero's Leibtänzer aber war Paris, Freigelassener der ältern Domitia, der Tante des Nero; nebenbei sein Vertrauter [1]), Busenfreund und Hausminister; lauter Eigenschaften und Hofämter, die den Auserwählten des hohen Beschützers von Kunst und Künstlern ans Leben gingen. Auf dem höchsten Gipfel der kaiserlichen Gnaden und Freundschaft, zu dem sich Paris emporgetanzt, musste er einen salto mortale ausführen und den Kopf über die Klinge springen lassen. Nicht als Kaiser jedoch, sondern als Nebenbuhler in der Kunst, aus Kunsteifersucht und Wetteifer um den Beifall und die Gunst des Publicums, liess Nero den Paris um einen Kopf kürzer machen. Niemals hat sich ein Herrscher aufrichtiger und eifriger um die Zuneigung und den Beifall seines Volkes beworben, als Nero. Ein noch grösserer Abgott, als dieser ältere Paris von Nero gewesen, war der jüngere Tänzer, Paris, von der Kaiserin Domitia, Gemahlin des Kaisers Domitianus, der bekanntlich Fliegen für sein Leben gern spiesste, als wären es Menschen, und Menschen todtschlug, wie die Fliegen. Eines schönen Morgens spiesste Kaiser Domitian den jüngern Paris mit seinem Dolche, auf der Strasse; [2]) aber nicht aus Kunsteifersucht, wie Nero den Aelteren hatte springen lassen, sondern aus reiner Eifersucht, wegen der Abgötterei, die seine Gemahlin Domitia mit dem Tänzer trieb, die muntere Fliege. Paris, der jüngere, tanzte aber auch darnach. Er war nicht allein ihre Wonne, er war auch „die Wonne der Stadt", urbis deliciae, wie ihn enthusiastisch Martial nennt [3]), und „Zierde des römischen Theaters," Romani decus theatri. Aber Wonne und Zierde verfing nicht. Der Stachel des kaiserlichen Spiessers traf die Zierde des römischen Theaters mit Wonne, und die Wonne der Stadt und seiner Gemahlin mit der Zierde seines Spiesser-Zinkens. Und weil der Zinken einmal im Stechen begriffen war, stach er gleich auch den Schüler des Paris nieder, blos weil der Schüler dem Lehrer ähnlich sah.

Trajan machte kurzen Process, und verbot die Pantomimen ganz und gar. Desto üppiger blühten sie unter Kaiser Antoninus

1) Tacit. XIII, 19. 22. 27. — 2) Suet. Dom. 3. Dio Cass. LXVII, 3. — 3) Ep. XI, 11.

dem Philosophen (Marc Aurel), der als Stoiker an den pantomimischen Entzückungen seiner Gemahlin, der Kaiserin Faustina, seine stoische Geduld und Gelassenheit üben, und die erspriesslichsten Abhärtungsstudien, bis zur Verhornung seiner kaiserlich stoischen Denkerstirne, daran machen konnte. Unter Constantinus und Galerius wurden, wegen einer bevorstehenden Hungersnoth, alle Redner, Dichter, Lehrer der freien Künste, Gelehrte, Philosophen, kurz alles was schreiben und lesen konnte, aus der Stadt gejagt; aber 3000 Tänzer und Tänzerinnen mit eben so vielen Chorsängern hielt man für die Hungersnoth zurück. [1]) Der fromme Kaiser Theodosius (394 n. Chr.) widmete der Pantomime die zärtlichste Sorgfalt, vielleicht dem Rhetor und Heiden Libanius zum Possen, der die Pantomimen verketzerte und eine bekannte Abhandlung gegen dieselben geschrieben. Die Vorliebe des rechtgläubigen Kaisers, Theodosius des „Grossen", kam aber der Schauspielkunst nicht zu gute, die sein Codex in den Schauspielern verfehmt, wo diese mit allerlei anderem Gesindel, Histrionen, Kupplern und öffentlichen Dirnen, als ehrlos gebrandmarkt werden, als personae inhonestae. [2]) Unter der Regierung des Kaisers Justinianus (527—565) sass die gekrönte Pantomime neben ihm auf dem Thron, in der Kaiserin Theodora, einer berüchtigten Pantomimentänzerin, die der Gründer des berühmten Codex und des noch heutigen Tags Schulen und Staaten beherrschenden Römischen Rechts aus der Cloaca maxima der schandvollsten Liederlichkeit, in welche die Pantomime versunken war, zur Kaiserin und unbeschränkten Herrscherin des mächtigsten Reiches erhob. Zitternd lag Senat und Volk zu ihren Füssen, in ersterbender Ehrfurcht ihre Schuhsohle küssend; das Weltherrn-Volk, das Triumphirvolk, das einst den Fuss auf die Nacken gekrönter Häupter, in Staub gebeugter Könige, setzte, und das nun mit andächtiger Inbrunst die Schuhsohle einer gekrönten Metze leckte, die es mit Füssen trat; dasselbe Volk, dem sie früher die obscönsten Tänze hüllenlos hatte vortanzen müssen, wie in des Procopius „Anecdota" zu lesen. In Theodora, der liederlichen Kaiserin-Pantomime, entfaltete sich Roms Bühnenschande zur vollen Blume, prangend in üppiger Purpurkrone. Sie sass neben Justinia-

1) Ammian. XIV, 6, 19. — 2) L. XV. tit. 52. Cod. Theod.

nus auf dem Kaiserthron, als die schliessliche Erfüllung jenes Wunderzeichens: als die eingefleischte Sage von der Muttersau mit den dreissig Jungen, deren Sumpflager dem Aeneas die Gründungsstelle für das künftige Römerreich anwies. Die Erhöhung einer Schanddirne, des Auswurfs ihres Gewerbes und ihrer Kunst, zu seiner Kaiserin verhinderte indessen ihren Gemahl, den Kaiser Justinianus, keineswegès, den Schauspielerstand in seinem Codex mit demselben Brandmal zu belegen, den ihm Kaiser Theodosius in seinem Gesetzbuch aufgedrückt. Auch in dem Cod. Justinian. wird der Schauspielerstand als eine inhonesta professio geächtet, und der Name „Schauspieler“ für einen Schimpf erklärt. [1])

Kaiserin Theodora ragt als Mittelgipfel und Hochpunkt hervor aus der Reihe der berühmtesten Pantomimentänzerinnen vor und nach ihr, unter denen eine Helladia glänzte, die den Hektor tanzte, und von dem Dichter Leontius in 7 Epigrammen als Hektor-Tänzerin gefeiert ward. [2]) Das 5. Jahrhundert verherrlichte die Pantomimentänzerin Rhodoclea; und noch im 9. Jahrh. strahlte die Anthusa. Sie alle, das Hochentzücken, die Wonnen ihrer Zeit, deliciae generis humani, mit grösserem Recht, als Titus der Gütige. Und mächtiger, als es die grössten Köpfe je vermocht, erschütterten ihr Zeitalter ihre clunes crispatae, ihre coxendices fluctuantes [3]), jenes zauberische, wallende, schwimmende Hüftenspiel, das die spanischen Tänzerinnen, die Mädchen von Gades (Cadix) schon damals auszeichnete, und das auch unsere Generation, die glückliche, an der wunderbarsten aller Hüftlerinnen, an den clunes crispatae und coxendices fluctuantes des jüngsten Mädchens von Gades, an der Señora Pepita de Oliva, bis zur Extase, bis zur Frenesie, bewunderte und bestaunte, mit emporgereckten Köpfen, durch gezogene Sehrohre:

— — — ut Gadisana canoro
Incipiat prurire choro, plausuque probatae
Ad terram tremula descendunt clune puellae. [4])

Die Pantomime feierte aber nicht blos in Rom Triumphe; unter ihrem Zauber lag ganz Italien; sie beherrschte die ganze

1) Cod. Justin. Nov. 51 praef. — 2) Anthol. IV. p. 74. Jacobs. — 3) Arnob. adv. gent. IV. c. 35. — 4) Orell. Inscriptt. n. 2627. Grut. inscriptt. 330. n. 3.

Halbinsel mit ihrem Circe-Stab, von dem höchsten Alpenscheitel bis zu des Apennin meerumhüpfter Sohle. Campanien vor allem, das einstige Gebiet der Circe mit der Luststadt Neapel, wo ausser dem ewig grünen Lorbeer die grünen Ballethosen spriessen. Unter den italischen Städten that sich besonders auch Praeneste hervor in Pflege der Pantomime. Praeneste's Bürger verewigten den Sieg ihres Pantomimen M. Aurelius Ugilius durch Denkmal und Inschrift.[1]) Ausserhalb Italiens wetteiferten im Pantomimen-Cultus vornehmlich die Grossstädte Antiochia, Byzanz, Carthago[2]), dessen Tänzer und Tänzerinnen dem delendum esse des Cato mit Händen und Füssen die lachendsten Schnippchen schlugen, und dem alten Karthagofresser eine der hohnneckendsten, verrufensten Spottgeberden der Pantomime in's Grab hinunterstachen und mit Hand- und Fussfingern zeigten: die Feige; oder gar den Mittelfinger vorstreckten, ein Spottzeichen von pyramidaler Unanständigkeit, das in der Pantomimensprache *σκιμαλίζειν* hiess, auf lateinisch: digitum infamem porrigere, das non plus ultra frecher Verhöhnung.

Noch ist zu bemerken, dass die Pantomimen nicht in der Orchestra, sondern auf dem Pulpitum getanzt wurden. Hinter dem Tänzer war der Chor aufgestellt. Das Auftreten des Pantomimus und den Gegenstand seines Stückes verkündete jedesmal ein Herold.[3]) So wie der Pantomime die Bühne betrat, begann der Chor eine Art von Vorspiel mit allerlei Instrumenten, Flöten, Rohrpfeife (Syrinx) und Cymbel (*κύμβαλον*): assistunt consoni chori diversis organis eruditi.[4]) Auch diese Neuerung wird in der Chronik des Euseb. dem Pylades zugeschrieben: *πρῶτος τὰς σύριγγας καὶ τὸν χορὸν ἑαυτῷ ἐπᾴδειν ἐποίησε.* Nach dem Vorspiel begrüsste der Pantomime das Publicum. Das hiess: adorare, manu venerari.[5]) Selbst Nero befolgte die Sitte, wenn er als Citharoede auftrat. Als Saltator trug er das Prachtgewand eines Tragöden.[6]) Sonst war das Gewand des Pantomimen von Seide, *ἐσθὴς Σηρική.*[7])

Atellanen, Mimen und Pantomimen, gegen diese Brutöfen

1) August. de doctr. christ. II, 38. — 2) Juv. X, 25. Pers. II, 33. — 3) August. a. a. O. — 4) Cassiod. V, 50. IV, 51. — 5) Tacit. Ann. XVI, 4. — 6) Eutr. VII, 14. Grys. a. a. O. — 7) Luc. c. 63.

aller Schanden und Laster war vorzugsweise der heilige Zorneifer der ersten Kirchenväter gerichtet. Tertullian, Presbyter zu Karthago, Clemens Alexandrinus, Presbyter der Kirche zu Alexandria, Cyprian, Bischof von Karthago [1]), die im 2. und Anfang des 3. Jahrh. lebten, hatten bei ihrer Verdammung des heidnischen Theaters vornehmlich die bezeichneten drei Formen seiner Entartung im Auge. Schon vor Cyprian schrieb Marc. Minucius Felix in seiner Apologie des Christenthums, Octavius [2]), einem Dialoge zwischen einem Heiden und Christen: „der Mime lehrt den Ehebruch oder stellt ihn vor, der entnervte Histrio ahmt die (unkeusche) Liebe nach und flösst sie dem Zuschauer ein und entehrt die Götter, indem er sie Verbrechen begehen lässt" u. s. w. Caec. Lactantius (st. 330) dehnt die Verwerfung auch auf die Komödie aus: „Die Lustspiele", sagt er, „handeln von dem Fall keuscher Jungfrauen oder von den Liebesangelegenheiten öffentlicher Dirnen, und je zierlicher die Dichter solcher unzüchtigen Komödien zu reden wissen, desto leichter beschwatzen sie durch die Eleganz ihrer Sentenzen . . . Was soll ich endlich von den Mimen sagen, welche den Ehebruch lehren, indem sie ihn darstellen." [3]) Der h. Chrysostomus (st. 407) eifert gegen das berüchtigte Schauspiel Majuma, („Wasser" auf Syrisch), worin Mädchen nackt badeten. [4]) Das Stück war schon zur Zeit Constantin's d. Gr. aufgekommen, und wurde bis zu den Zeiten des Arcadius achtmal verboten und wieder erlaubt. Die Ansicht des h. Augustinus von den entarteten Schauspielen der Römer wurde schon berührt.

Der fromme Eifer gegen die Schauspiele erstreckte sich natürlich auch auf die Schauspieler, die bereits Cyprian [5]) aus der Gemeinschaft der Christen ausschloss. Das Concil zu Elvira (Granada) (305 n. Chr.) enthält die Bestimmung: [6]) „Wenn Pantomimen Christen werden wollen, müssen sie zuvor ihr Gewerbe aufgeben. Die Apostolischen Constitutionen [7]) verordnen: Schauspieler, Theaterunternehmer, Gladiatoren, Wagenlenker, Flötenbläser,

1) de opera et eleemosynis Oper. ed. Baluz. fol. — 2) c. 37. — 3) Lact. Op. Bipont. 1756. p. — 4) Homil. contr. lud. et theatr. T. VII. 273 ff. ed. Montf. — 5) Epp. I, 10. — 6) Concil. Illib. Can. 62. — 7) VIII, 32.

Tänzer u. s. w. von der Kirche fern zu halten, so lange sie ihr Gewerbe treiben. Die Ausschliessung von der kirchlichen Gemeinschaft dehnen die Apostolischen Constit. sogar auf die Theatromanen aus: θεατρομανίᾳ εἴ τις πρόσκειται ἢ παυσάσθω ἢ ἀποβαλέσθω. „Wer dem Theaterbesuch leidenschaftlich nachhängt und nicht davon lassen kann, soll ausgestossen werden". Das vierte Karthagische Concil (399 n. Chr.) excommunicirte diejenigen, welche an Sonn- und Festtagen, mit Vernachlässigung des Gottesdienstes, in's Theater gingen.[1]) Schon damals segnete die Kirche keine Ehe zwischen Christen und Histrionen ein, sie reichte keinem sterbenden Histrionen das Sacrament.[2])

Neben dem Abscheu gegen die Unzüchtigkeit der damaligen Schauspiele, mochte die Feindseligkeit der Kirche gegen dasselbe auch in der Verspottung ihren Grund haben, welche das verfolgte Christenthum auf der Bühne erfuhr. So wurde die Taufe an dem Schauspieler Genesius parodistisch vollzogen. Genesius, der darüber tiefsinnig geworden, entsagte von Stund an seinem Gewerbe, bekehrte sich und starb zu Rom in der Diokletianischen Verfolgung (280) den christlichen Märtyrertod. Genesius wurde desshalb nachmals als Schutzpatron der Schauspieler verehrt und sein Gedächtnisstag am 25. August feierlich begangen. Aehnliches berichtet die Legende von der h. Pelagia Mima, die vor ihrer Bekehrung Margaretha hiess, das Christenthum verachtete und lächerlich machte, und einmal zum Spott im grössten Putz in die Kirche ging. Hier aber wurde sie von der Predigt des h. Nonnus so ergriffen, dass die Mimenspielerin zerknirscht nach Hause ging, Busse that, allen Flitterstaat abwarf, ihr Gewerbe aufgab, sich taufen liess, den Namen Pelagia annahm, und von da an in einer Höhle bei Jerusalem als Einsiedlerin lebte. Sie wurde dafür die Schutzpatronin der Schauspielerinnen und ihr Gedächtnisstag am 8. Octob. gefeiert.[3])

Fürwahr dem Schauspielerwesen that ein Schutzpatron und eine Schutzpatronin Noth. Die Kirche selbst, deren erste Väter und Lehrer über das heidnische Drama ihrer Zeit ein verdientes Anathem sprachen, musste es unter ihre Flügel nehmen. Wie

1) IV, c. 88. — 2) Vgl. Alt: Theater u. Kirche. p. 310 ff. — 3) Alt: a. a. O.

zum Heil der Welt, so sollte der Gottessohn auch zum Heil ihres Abbildes, der Bühnenwelt, erscheinen; sollte auch dem Drama im Heiland ein reinerer, ein wahrhaft göttlicher Dionysos erstanden seyn: der Gott himmlischen Seelenweines, heiligen Kelches, heiliger Trunkenheit. Wir stehen an der Schwelle des geistlichen Drama's, der christlichen Mysterien und Passionsspiele. Bald wird sich zeigen, ob das daraus hervorgegangene weltliche Drama auch wirklich in dem Weine des Herrn das Blut seines himmlischen Erlösers genossen.

Jahrhunderte werden über die europäische Völkergeschichte hinfliegen, bevor wieder ein Dämmerstrahl dramatischen Lebens in die Geschichte des Drama's fällt. Anderthalbjahrtausende werden an neuen Völker- und Staatenbildungen in unserem Welttheil, dem Medeakessel verjüngender Umkochung alter Böcke, brauen, bevor der dramatische „Bock“ aus dem Zauberkessel als verjüngter hervortreten wird. Ja erst nach tausendjährigem Kampfe der Kirche mit der Pantomime wird das geistliche Drama sein Hosianna anstimmen, zur Feier eines Scheinsieges über einen Todtfeind, der nicht umzubringen; der mittlerweile, wie die Schlange in's Paradies, unter das Brusttuch einer frommen Klosterjungfrau, der fürstlichen Nonne Hroswita von Gandersheim, wird geschlüpft seyn, um alsbald aus dem keuschen Busenlatz der Brandenburgischen Klosterschwester, in der Maske martyrologischer Heiligkeit, doch wieder als Terentianisches Spiel zum Vorschein zu kommen. Letzteres wird in ihren sechs Passions-Komödien sein Raffinement-Gelüste büssen, wie man eben ein Gelüste büsst: indem es den Conat auf die ekstatische Spitze treibt, und dem Motiv durch den himmlischen Kitzel heiliger Märtyrerbrunst eine geistliche Weihe giebt.

Allein, wie die Weltgeschichte, steht auch die Geschichte des Drama's nicht still. Während das Drama in Europa erloschen scheint, oder doch bis auf die schmutzige Hefe heruntergeschlämmt, seine ursprüngliche Komödienmaske: sehen wir im Orient, fast gleichzeitig, ein Drama im herrlichsten Blüthenglanze prangen, von einem himmlischen Dufte, einer Seeleninnigkeit, einer Reinheit, ja Heiligkeit der Motive, einem sittlichen Zartgefühl vor Allem, das die classische Tragödie nur auf dem Gipfel ihrer Vollendung, das europäische, moderne Drama nur ausnahms-

weise und nur in seinen höchsten Offenbarungen athmet. Wir sprechen von dem Indischen Drama, einem Phönix, an dem das grösste Wunder: dass er alle Eigenschaften der Ursprungs-Herrlichkeit des arabischen Wundervogels zur Schau trägt; alle Verjüngungsmerkmale einer Gewürze hauchenden Flammenwiege, einer Auferstehung aus dem Feuerdüftenest, strahlend schön, wie ein unschätzbarer Schrein hervorgeht aus dem Feuer des Goldschmieds — und dennoch ein Phönix, der aus keiner Ahnen-Asche geboren, ein aschenloser Phönix, der keine Entstehungswiege haben, dessen Ursprung unentdeckbar soll geblieben seyn. Ein Vogel Phönix, der aus der Hirnschale eines Einsiedlers plötzlich aufgeflogen wäre. Treten wir an dieses geschichtslose Kunstwunder heran.

Namen- und Sachregister zum ersten und zweiten Bande:

Drama der Griechen und Römer.

Abdera, Euripid. Andromede in, I, 512.
Abgesengten, die, Komödie des Kratinos II, 54.
Absicht des Drama's nach Lessing I, 85.
Accius, L., siehe Attius.
Achäermahl, das, Tragödie des Sophokles I, 399.
Achäerversammlung, die, Tragödie des Sophokles I, 396. 397.
Achäos von Eretria, Tragödiendichter I, 512. 515.
Acharner, die, des Aristophanes II, 82 f. 92 ff.
Achilleis, Trilogie des Aeschylos I, 303.
Achilles, Tragödie des Liv. Andronicus II, 331. Drama des Ennius II, 337. Tragödie des Attius II, 341. Tragödie des Kaiser Augustus II, 348.
Achilleus, Tragödie des Kleophon II, 251; des Diogenes II, 251. Achilleus' Liebhaber, Satyrspiel des Sophokles I, 403. Achilleus Thersitestödter, Tragödie des Chäremon II, 251.
Actives Element der röm. Tragödie II, 302 f. 360.
Actores primarum = Hauptschauspieler II, 473.
Addictus, Lustspiel des Plautus II, 482.
Adelphi, Atellane des Pomponius II, 329. Komödie des Terenz II, 626 ff.
Admetos, Komödie des Phormis II, 22. Komödie des Aristomenes II, 64. 188.
Adonis, Komödie des Platon II, 75. Komödie des Nikophron II, 188. Komödie des Antiphanes II, 214. Tragödie Dionysios' d. ä. II, 249.
Aedilen, Veranstalter scenischer Darstellungen II, 472. 473.
Aedilicia, Komödie des Atta II, 638.
Aeditumnus, Atellane des Pomponius II, 329.
Aegeus, Tragödie des Euripides I, 447. 510.
Aegisthus, Tragödie des Liv. Andronicus II, 331. Tragödie des Attius II, 341.
Aegyptier, die, Drama des Phrynichos I, 134. Tragödie des Aeschylos I, 211. 303. Komödie des Antiphanes II, 215.
Aegyptios, Komödie des Kallias II, 64.
Aegyptische Geheimweihen, ihr Verhältniss zur Katharsis I, 24 ff. — Festumzüge als Keim der griech. Komödie II, 1 f.
Aeneadae oder Decius, Tragödie des Attius II, 342.
Aeneas, Tragödie des Pomponius Secundus II, 347.

Aeolisch-ionischer Satyrchor I, 112.
Aeolos, Tragödie des Aeschylos I, 304. Tragödie des Euripides I, 447. 511. II, 206. Komödie des Antiphanes II, 214.
Aeolosikon, Komödie des Aristophanes II, 89. 206.
Aeschylos I, 184 ff.; mit Herodot und Pindar parallelisirt I, 184 f. Seine Tragik I, 186 ff. Lebensumstände I, 196 ff Grabschrift I, 202. Seine Tragödien I, 202 ff. 211 ff. 221 ff. 236 ff. 251 ff. 254 ff. 260 ff. 277 ff. 294 ff. Verlorene Tragödien I, 301 ff. In Aristophanes' Fröschen I, 422 ff.
Aeschylos aus Alexandria, Tragödiendichter II, 262.
Aeschines als Schauspieler II, 254.
Aesopos, Komödie des Alexis II, 216.
Aesopus, Schauspieler II, 480.
Aethiopier, die, Tragödie des Sophokles I, 398.
Aethiopis, Trilogie des Aeschylos I, 303. —, die, des Arktinos, Quelle für Sophokles' Aethiopier I, 398.
Aetnäerinnen, die, des Aeschylos I, 199. 304.
Afranius, Lustspieldichter II, 485. 637. 638 f.
Agamemnon, Tragödie des Aeschylos I, 254. 260 ff. Tragödie des Jon I, 514. Tragödie des (Rhetors Marcus?) Seneca II, 352. 447 ff. — suppositus, Atellane des Pomponius II, 329.
Agamemnonidae, Tragödie des Attius II, 341.
Agatharchos, Decorationsmaler I, 149.
Agathon, Tragödiendichter I, 517 ff. II, 185 ff.
Agitatoria, Komödie d. Naevius II, 333.
Agonen, tragische, I, 122. pantomimische II, 656. Vergl. Wettkämpfe.
Agorakritos in den Rittern des Aristophanes II, 106 ff.
Agricola, Atellane des Pomponius II, 329; des Novius II, 329. Komödie des Naevius II, 333.
Agroikos, Komödie des Antiphanes II, 215.
Aiantides, nachalexandr. tragischer Dichter II, 258. 262.
Ajas der Telamonide, Trilogie des Aeschylos I, 303. 363. Tragödie des Sophokles I, 357 ff. 397. Tragödie d. Theodektes II, 252 f. — der rasende, Tragödie des Astydamas I, 513. — der Lokrer, Tragödie des Aeschylos I, 304. Tragödie des Sophokles I, 398. Ajax, Tragödie des Liv. Andronicus II, 331. Drama des Ennius II, 337. Tragödie des Kaiser Augustus II, 348.
Ailinos, chorischer Trauergesang I, 105. 107.
Akestrien, Mimos des Sophron II, 27.
Akrisios oder Danae, Tragödie des Sophokles I, 401.
Aktäon, Drama des Phrynichos I, 134. Tragödie des Kleophon II, 251.
Alcestis, Tragödie des Attius II, 341. Siehe Alkestis.
Alcumaeo, Drama des Ennius II, 337. Tragödie des Attius II, 341. Siehe Alkmäon.
Aleones, Atellane d. Pomponius II, 329.
Aletes, Tragödie des Sophokles I, 399.
Aleuaden, die, Tragödie des Sophokles I, 402.
Alexander d. Gr. u. seine Zeit II, 224 ff.
Alexander, Drama des Ennius II, 337. Siehe Alexandros.
Alexandra, Tragödie des Lykophron II, 259 ff.
Alexandros, Tragödie des Sophokles I, 396. Tragödie des Euripides I, 429. 447. 507. Siehe Alexander.
Alexandros (Aetolos), nachalexandr. Dichter von Kinäden u. Tragödien II, 30. 258. 261.

Alexis, Dichter der mittl. att. Komödie II, 211. 213. 216 f.
Alkäos, Komödiendichter II, 78 f. 188.
Alkestis, Drama des Phrynichos I, 134. Satyrspiel d. Euripides I, 448 ff.
Alkestor, Tragödiendichter II, 254.
Alkibiades und der Feldzug nach Sicilien in den Vögeln des Aristophanes verspottet II, 155 ff. 175 f.
Alkimenes, Komödiendichter II, 62.
Alkinoos, Komödie des Phormis II, 23.
Alkmäon, Tragödie des Sophokles I, 400. Tragödie des Astydamas I, 513; des Agathon I, 518; des Theodektes II, 253. — (in Korinth), Tragödie des Euripides I, 448. 485. 492. — (in Psophis), Tragödie d. Euripides I, 447. 448. Siehe Alcumaeo.
Alkman aus Sparta, Dreitheilung des dorischen Chores durch ihn I, 109.
Alkmene, Tragödie des Aeschylos I, 304. Tragödie des Euripides I, 447. 509. Tragödie Dionysios' d. ä., II, 249.
Alkyones, Komödie des Phormis II, 23.
Allegorische Personen als Sprecher des Prologs in der neuen att. Komödie II, 237 f.
Allerlei, vervollkommneter mimischer Tanzgesang zu Rom II, 315. 317. Vgl. Satura.
Alope, Drama des Chörilos I, 127. Tragödie des Euripides I, 447. 510.
Alphesiböa, Tragödie des Chäremon II. 251. Tragödie des Attius II, 341.
Amazonen, Komödie des Deinolochos II, 23.
Ambivius Turpio, Schauspieldirector II, 473. 475. 581.
Ameipsias, Komödiendichter II, 73. 74, 76. 152.
Ameisen, die, Komödie des Kantharos II, 79.
Ameisenmenschen, die, Komödie des Pherekrates II, 58.
Ammen, die, des Dionysos, Tragödie des Aeschylos I, 301. — Ihre Rolle in Seneca's Tragödien II, 367. 369. 373. 375. 406 f. 437. 438. 448. 460. 462.
Amphiaraos, Satyrspiel des Sophokles I, 403. Komödie des Aristophanes II, 204. Tragödie des Kleophon II, 251.
Amphiktyonen, die, Komödie des Telekleides II, 59.
Amphis, Dichter der mittl. att. Komödie II, 213.
Amphitruo, Trag. des Attius II, 342. Komödie des Plautus II, 471. 563 ff.
Amphitryon, Tragödie d. Sophokles I, 402. Posse von Rhinthon II, 29. 564. Komödie des Archippos II, 76. Tragödie des Aeschylos aus Alexandria II, 262.
Amykos, Satyrspiel des Sophokles I, 403. Komödie des Epicharmos II, 20.
Amymone, Satyrspiel zur Danais-Trilogie des Aeschylos I, 212. 221. 305.
Anagnostiker II, 251.
Anagyros, Komödie des Aristophanes II, 205.
Anapästos, Parabase im engern Sinn II, 45.
Anapiesmata, Versenkungen, im griechischen Theater I, 149.
Anaxandrides, Dichter der mittl. att. Komödie II, 213. 217.
Anaxilas, Dichter der mittl. att. Komödie II, 209. 213. 217.
Anaxippos, Dichter der neuen att. Komödie II, 230.
Andria, Komödie d. Terenz II, 573 ff.; des Caecilius II, 636.
Androgynus, Komödie des Caecilius II, 636.
Andromache, Tragödie des Euripides I, 430. 465 ff. 507. Tragödie des Antiphon II, 250. Atellane des Novius II, 329. Tragödie des Naevius

II, 333. Andromacha Aechmalotis, Drama des Ennius II, 337.
Andromeda, Tragödie des Sophokles I, 401. Tragödie des Euripides I, 447. 460. 511. Tragödie des Liv. Andronicus II, 331. Drama des Ennius II, 337. Tragödie des Attius II, 342.
Andronicus, Livius, erste Aufführung eines Drama's durch ihn zu Rom II, 315. 318. Seine Tragödien II, 331 f. Erfinder der comoedia togata II, 636 f.
Andronikos, Schauspieler II, 254.
Ankylion, Komödie des Alexis II, 216.
Anstands-Komödie bei Aristoteles II, 8. 220.
Antäos, Komödie d. Antiphanes II, 214.
Antenoridae, Tragödie des Attius II, 342.
Antepirrhema, Theil der Parabase II, 44. 46.
Antheas aus Lindos, Possendichter II, 5 f.
Anthesterien, Fest der, Theaterzeit I, 137.
Anthippos, Dichter der neuen att. Komödie II, 230.
Anthusa, Pantomimentänzerin II, 662.
Antidotos, Dichter der mittl. att. Komödie II, 213.
Antigone in Aeschylos' Sieben gegen Theben I, 232 f. Tragödie des Sophokles I, 233. 352 f. 382 ff. Tragödie des Euripides I, 447. 507 f. Tragödie des Attius II, 342.
Antilaïs, Komödie des Kephisodoros II, 80. Komödie des Epikrates II. 209. 217.
Antiope, Tragödie des Euripides I, 447. 478. II, 338. Tragödie des Pacuvius II, 338.
Antiphanes, Dichter der mittleren att. Komödie II, 208. 211. 212. 213. 214 ff.
Antiphon, Tragödiendichter II, 249 f.
Antisthenes, Chorlehrer I, 171.
Antistrophe, als Theil der Parabase II, 44. 46.
Antistrophische Form des Chorgesangs I, 199.
Antonius (Triumvir) Freund von Mimenspielen II, 644.
Aparte's, von Euripides zuerst häufiger angewendet I, 475.
Apelles v. Askalon, Schauspieler II, 266.
Aphareus, Tragödiendichter II, 250. 252.
Aphodos des Chors I, 165.
Aphrodisias in Karien, Schauspielergesellschaft daselbst II, 266.
Aphroditen's Geburt, Komödie des Polyzelos II, 80.
Apollinares (ludi), röm. Theaterzeit II, 472.
Apollinaris von Alexandria, Vf. bibl. Tragödien u. Komödien II, 263.
Apollo- und Dionysoscult in seiner Beziehung zum Drama I, 50 ff. Apollo's Sieg über den Python dramatisch gefeiert I, 56.
Apollodoros, Decorationsmaler I, 149.
Apollodoros v. Gela, Dichter der neuen att. Komödie II, 230.
Apollodoros v. Karystos, Dichter der neuen att. Komödie II, 230. 248. 619.
Apostolische Constitutionen, gegen Theater und Schauspieler II, 664.
Aquae caldae, Komödie des Atta II, 638.
Araber ermangeln der dramat. Dichtkunst I, 91.
Araros, Dichter der mittl. att. Komödie II, 213.
Aratos, Sohn des Aristophanes II, 89. 206.
Arbuscula, Mimentänzerin II, 645.
Archelaos, Schauspieler I, 512.
Archelaos, Tragödie des Euripides I, 447, 448. 509.

Archestrata, Komödie des Antiphanes II, 214.
Archestratos v. Gela, dram. Parodiendichter II, 30.
Archias, Schauspieler II, 254.
Archidikos, Dichter der mittl. att. Komödie II, 213.
Archiloche, die, Komödie des Kratinos II, 43. 53. Komödie des Alexis II, 216.
Archilochos von Paros, Dichter dithyrambischer Lieder I, 110. Erfinder des jambischen Trimeter I, 118.
Archimimus II, 641.
Archippos, Komödiendichter II, 76f.
Ares' Geburt, Komödie des Polyzelos II, 80.
Argiver, die, Tragödie des Aeschylos I, 303.
Argo, Tragödie des Aeschylos I, 301.
Ariolus, Komödie des Naevius II, 333.
Arion aus Methymna führt den tragischen Chor ein I, 52. 109ff.
Aristarchos von Tegea, Tragödiendichter I, 515.
Aristias, Sohn des Pratinas, Satyrspiel-Dichter I, 126. Verf. einer Tetralogie I, 175. II, 250.
Aristodemos, Schauspieler II, 254. 255.
Aristokritos, Schauspieler II, 255.
Aristomenes, Komödiendichter II, 64f. 188.
Aristomenos, Schauspieler II, 266.
Ariston, Sohn des Sophokles I, 312.
Aristonymos, Komödiendichter II, 76.
Aristophanes II, 81 ff. Sein Leben II, 82 ff. Von Kleon verklagt II, 83. Auftreten in seinen eigenen Komödien II, 85. Von Kleon misshandelt II, 87. Urtheile über ihn II, 90f. Seine noch erhaltenen Komödien II, 92 ff. 105 ff. 112 ff. 132 ff. 143 ff. 152 ff. 182 ff. 185 ff. 188 ff. 190 ff. 198 ff. Seine verlorenen Stücke II, 204 ff. Sein Urtheil über Euripides I, 412. 420 ff. Sein Urtheil über Kratinos II, 51f. Sein Verhältniss zu Eupolis II, 66f.
Aristophanische Komödie II, 31. 41 ff.
Aristophon, Dichter der mittl. att. Komödie II, 208. 217.
Aristoteles, seine Katharsis I, 12 ff. Ueber Euripides I, 297. 413f. Gegner der altattischen Komödie II, 8. 90; Lobredner der mittl. und neuern II, 220.
Armorum judicium, Tragödie des Pacuvius II, 338. Tragödie des Attius II, 342. Trag. des Pomponius Secundus II, 347. Vgl. Waffenrechtsstreit.
Armuth, die neue att. Komödie als Anwalt derselben II, 241.
Artabazes, König von Armenien, als Verf. griech. Tragödien II, 263.
Aruspex, Atellane des Pomponius II 329.
Arvalische Brüder und ihre Gesänge II, 277.
Arzt, der, Kom. d. Antiphanes II, 215.
Asiatische Völker ohne dramatische Poesie I, 91.
Asinaria, Komödie des Plautus II, 550 ff.
Asinius, Atellane des Novius II, 329.
Askolien an den ländlichen Dionysien I, 135.
Asotoi, Komödie d. Antiphanes II, 215.
Astyanax, Tragödie des Attius II, 342.
Astydamas, Tragödiendichter I, 513.
Atalanta, Tragödie des Aeschylos I, 304. Komödie des Kallias II, 64. Tragödie des Kritias II, 250. Drama des Pacuvius II, 338. Tragödie des J. Grachus II, 346.
Atalantai, Kom. d. Phormis II, 23.
Atellanen, oskische Possen, II, 315. 316. 320. 470. Als Nachspiele zu Tragödien II, 321. Keine Satyrspiele

322 ff. Obscönität derselben II, 326 f.; von Tiberius verboten II, 330.
Athamas, Tragödie des Aeschylos I, 302. Satyrspiel des Xenokles I, 429. Drama des Ennius II, 337. — u. Ino, Tragödie des Sophokles I, 401.
Athena's Geburt, Komödie des Hermippos II, 61.
Athenodoros, Schauspieler II, 255.
Attilius, M., Tragödien- und Komödiendichter II, 344. 485.
Attilius Praenestinus, Schauspieldirector II, 473.
Attius, L., Tragödiendichter II, 306. 341 ff.
Atreus, Tragödie des Attius II, 342. Tragödie des Pomponius Secundus II, 347. Tragödie des Mamercus Aemil. Scaurus II, 350. — oder Mykenäer, Tragödie des Sophokles I, 401.
Atta, T. Quinct., Komödiendichter II, 638.
Attalisten, Schauspielergesellschaft II, 266.
Auge, Tragödie des Euripides I, 447. 510.
Augeas, Dichter der mittl. att. Komödie II, 213.
Augustus, Kaiser, als Tragödiendichter II, 348. Von ihm erbautes Theater zu Rom II, 313.
Aulaeum des röm. Theaters II, 312.
Aulularia, Komödie des Plautus II, 492 ff.
Ausreisserinnen, die, Komödie des Kratinos II, 55.
Auszug aus Aegypten, Drama des Ezechiel II, 262 f.
Autokabdalen, dorische Stegreifspieler II, 5.
Autokrates, Komödiendichter II, 80.
Autolykos, Satyrspiel des Euripides I, 447. Komödie des Eupolis II, 70 f.
Axionikos, Dichter der mittl. att. Komödie II, 212. 213.

Babylonier, die, des Aristophanes II, 82 f. 92. 204.
Bacchae, Tragödie des Attius II, 342. Vgl. Bakchae u. Bakchen.
Bacchides, Komödie des Plautus II, 552 ff.
Badestube, die, oder die Nachtfeier, Komödie des Pherekrates II, 57.
Bäckerweiber, die, Komödie des Hermippos II, 61.
Bakchä, Tragödie des Aeschylos I, 301 f.; des Euripides I, 448. 485. 492 ff.
Bakchen, die, Tragödie des Xenokles I, 429. Komödie des Epicharmos II, 20. Komödie des Lysippos II, 63. Tragödie des Kleophon II, 251.
Bakchis, Posse des Sopâtros II, 29.
Bakchos, siehe Dionysos.
Bakis' Weihgesänge I, 23.
Balbus, von ihm erbautes Theater zu Rom II, 313.
Barbitisten, die, Komödie des Magnes II, 11.
Basilisten, Schauspielergesellschaft II, 266.
Bassariden, Tragödie des Aeschylos I, 301.
Bathyllus, Pantomimentänzer II, 654. 657.
Baton, Dichter der neuen att. Komödie II, 230.
Bauer, der, Komödie des Epicharmos II, 21.
Bedeckung des Theaters von Catulus eingeführt II, 311.
Bellerophontes, Tragödie des Euripides I, 447. 511; des Astydamas I, 513; des Theodektes II, 253.
Bergleute, die, Komödie des Pherekrates II, 58.

Bernays über Aristoteles' Katharsis I, 20 ff.
Bernhardy über Aeschylos' Perser I, 208 f.; über Euripides I, 431 f.
Bettler, die, Komödie des Chionides II, 9.
Bewegung, dramatische, I, 6.
Biedermänner, die, Komödie des Strattis II, 77.
Bildsäulen im Dionysostheater zu Athen I, 153. 155.
Bläsos, Possendichter II, 29. 30.
Blitzmaschine des griech. Theaters I, 149.
Blume, die, Tragödie des Agathon I, 518.
Blumenfest, Dionysisches, Theaterzeit I, 137.
Bock (Tragos) I, 55. 111.
Bote, der, Mimos des Sophron II, 27.
Botrylion, Komödie des Anaxilas II, 217.
Bousiris, Tragödie des Euripides I, 447. Komödie des Epicharmos II, 20. Komödie des Kratinos II, 55.
Brautjungfer, die, Mimos des Sophron II, 27.
Bronteion, Theatermaschine I, 149.
Brüder, die, Komödie des Alexis II, 216.
Brutus, Tragödie des Attius II, 306. 342 ff.
Bubulcus Cerdo, Atellane des Novius II, 329.
Buchstabendrama des Kallias II, 63.
Bucco, oskische Charaktermaske II, 324.
Bucco adoptatus, Atellane des Pomponius II, 324. 329.
Buccula, Atellane des Novius II, 329; Komödie des Naevius II, 333.
Bücherwürmer, die, Posse des Sopatros II, 29.
Bühne, Gesänge von der, I, 170. 172; des Thespis I, 117; bauliche Einrichtung der griechischen I, 145 ff.
Bühnenapparat, der, Komödie des Platon II, 75.
Buhler, die, Komödie des Ameipsias II, 76.
Bundesstädte, die, Komödie des Eupolis II, 69.
Buss- und Sühnopferidee im Drama I, 7.
Butalion, Komödie des Antiphanes II, 215.

Caecilius Statius, C., Komödiendichter II, 475. 485. 574. 635 f.
Caesar, C. Jul., als Tragödiendichter II, 348. Freund und Beförderer der Mimenspiele II, 643. 646. 648.
Calderon siehe Faeton.
Cantica in Seneca's Tragödien und in der röm. Komödie II, 476 f.; im Pantomimus gleichbedeutend mit Monolog II, 653.
Captivi, Lustspiel des Plautus II, 485. 513 ff.
Carbonaria, Komödie des Naevius II, 333.
Casina, Komödie des Plautus II, 549 f.
Cassius aus Parma, Tragödiendichter II, 349.
Casuistik in der neuen att. Komödie II, 238 f.
Catella, Aelia, 90jährige Matrone, von Nero zum Tanzen gezwungen II, 659.
Catienus, Schauspieler II, 339.
Catinenses, Mimus des Lentulus II, 651.
Cato, Tragödie des Curiat. Maternus II, 306. 459.
Catullus, Mimograph II, 651.
Cavea I, 141; des röm. Theaters II, 308.
Centunculus, zum Costüm der Mimenspieler gehörig II, 642.
Chäremon, Tragödiendichter II, 251;

sein Verhältniss zu Euripides' Iphigenia in Aulis I, 486 ff.
Charakter, dramatischer, I, 65. 84.
Charakter-Drama, der Philoktet des Sophokles das einzige Ch.-Dr. der attischen Tragödie I, 370.
Charaktere in Euripides' Tragödien I, 432 f.
Charaktermasken der mittl. att. Komödie II, 209 ff; der neuen II, 220 f.; oskische II, 323 f.
Charakterstücke des Epicharmos II, 21. 22; bei den Römern II, 471.
Charonische Stiege im Theater I, 145.
Cheironen, die, Komödie des Kratinos II, 54.
Chinesisches Drama I, 91 ff.
Chionides, erster attischer Komödiendichter II, 7. 9.
Choen, zweiter Tag der Anthesterien I, 137.
Choephoren, die, Tragödie des Aeschylos I, 254. 277 ff.; verglichen mit der Elektra des Sophokles und des Euripides I, 278 ff.
Chörilos, „König im Satyrspiel", I, 122 f. 127.
Chor, der tragische, wurzelt im Apollo- u. Dionysos-Dienst I, 52; von Arion eingeführt I, 52; tragische Chöre des Epigenes I, 111; ihr Name bei Herodot I, 111 f. Seine Bedeutsamkeit bei Aeschylos I, 217 ff. 224. 230 f.; sein Charakter bei Sophokles I, 324 f.; bei Euripides I, 325. 440 ff.; bei Epicharmos II, 17. Verkümmert in der mittl. att. Komödie II, 213; in der röm. Tragödie II, 306 f.; in den röm. Pantomimen II, 663. Aufwand für den tragischen I, 164. Stärke desselben I, 164. Aufstellung im Viereck I, 165; in Reihen oder in Gliedern I, 165 f.; in der alten Komödie II, 6. 43. 47 f. Aufwand dafür II, 48.
Chor und Choregie I, 161 ff.
Choregos, der, I, 163; sein Siegespreis I, 164.
Chorführer, der, I, 165.
Chorgesang I, 166 ff.
Chorlehrer I, 171.
Chorlieder der Komödie II, 49.
Chormeister, der, I, 164.
Chorpoesie der Chinesen I, 95 f., der Griechen I, 103 ff.
Chortragödie I, 111.
Chresphontes, Drama des Ennius II, 337.
Christus, der leidende (Christos Paschon), griechisches Passionsspiel II, 264.
Chryses, Tragödie des Pacuvius II, 339.
Chrysippos, Tragödie des Euripides I, 447. 508. Tragödie des Diogenes II, 251. Chrysippus, Tragödie des Attius II, 342.
Chytren, dritter Tag der Anthesterien I, 138.
Cicero über die Mimenspiele II, 643. 644.
Cincius (et) Faliscus bedient sich zuerst einer Maske in der Komödie II, 479.
Cistellaria, Komödie des Plautus II, 500 ff.
Classisches Drama I, 102.
Clastidium, Tragödie (Komödie?) des Naevius II, 333.
Claudius, Kaiser, Verf. griech. Komödien II, 263.
Clytämnestra, Tragödie des Attius II, 341. Vgl. Klytämnestra.
Colax, Atellane des Novius II, 329.
Communismus, verspottet in Aristophanes' Ekklesiazusen II, 199 f.
Comoedia palliata II, 469 ff.; togata II, 636 ff. Vergl. Komödie.
Conciliatrix, Komödie des Atta II, 638.
Conquisitores des röm. Theaters II, 312.

Contaminatio, Verflechtung mehrerer Fabelstoffe zu einem Stücke, bei Terenz II, 570. 575.
Cophinus, Mimus des Laberius II, 642.
Costüm, komisches II, 50; im röm. Lustspiel II, 480.
Crassitius, Luc., Mimograph II, 651.
Crepidatae (fabulae) II, 305. 330.
Cunei I, 142; des röm. Theaters II, 308.
Curculio, Komödie des Plautus II, 562 f.
Curio, Scribonius, sein Theater zu Rom II, 309.
Cytheris, Mimentänzerin II, 644.

Dacier, Madame, über Terenz II, 571 ff.
Dädalos, Satyrspiel (?) des Sophokles I, 403. Komödie des Aristophanes II, 205.
Damoxenos, Dichter der neuen att. Komödie II, 230.
Danaë, Tragödie des Aeschylos I, 303. Tragödie des Euripides I, 447. 508. Tragödie des Liv. Andronicus II, 331; des Naevius II, 333. Siehe auch Akrisios.
Danaiden, die, Drama des Phrynichos I, 134. Tragödie des Aeschylos I, 212. 220 f. 303. Komödie des Aristophanes II, 205.
Danais, Trilogie des Aeschylos I, 211. 303.
Dante's Göttliche Komödie I, 36 f.
Decius, Tragödie des Attius II, 306. 342.
Decorationsmalerei im griech. Theater I, 149.
Decuma fullonis, Atellane des Pomponius II, 329.
Deikelisten II, 5.
Deinolochos, Komödiendichter II, 23.
Deiphobus, Trag. des Attius II, 342.
Demen, die, Komödie des Eupolis II, 71 f.
Demetrios, Dichter der neuen att. Komödie II, 230.
Demetrios, Komödie des Alexis II, 217.
Demokopos (Myrilla), Architekt des Theaters zu Syrakus II, 22.
Demokratie, ihr Einfluss auf die Entwickelung des Drama's I, 127 ff.
Demophilos, Dichter der neuen att. Komödie II, 230.
Designatores des röm. Theaters II, 312.
Deuteragonistes, zweiter Schauspieler I, 159.
Deuterostatae oder Dexiostatae des Chors I, 166.
Dexamenos, Tragödie des Kleophon II, 251.
Dexion, Heroenname des Sophokles I, 311.
Dialog, von Thespis geschaffen I, 117. — der mittl. att. Komödie II, 213. Vgl. Diverbium.
Diaskeuasen der griech. Dramen bei wiederholter Aufführung I, 182.
Diaulion im trag. Chorgesang I, 170.
Diazomata im griech. Theater I, 142.
Dichter, die tragischen, oder die Freigelassenen, Komödie des Phrynichos II, 74. —, die, oder die Lakonen, Komödie des Platon II 75. —, der, Komödie des Diokles II, 79.
Didaskalien, tragische, I, 177. 182.
Didaskalische Schriften der Römer II, 473 f.
Diener, der, Charaktermaske II, 9.
Dienstunfähigen, die, oder Weiblinge, Komödie des Eupolis II, 69.
Dikäogenes, Tragödiendichter II, 249.
Diktys, Tragödie des Euripides I, 436. 447. 453.
Dilogien, tragische, I, 177.
Diodoros, Dichter der neuen att. Komödie II, 230.
Diogenes, Tragödiendichter II, 251 254.

Diokles v. Phlius, Komödiendichter II, 79.
Diomedes, Tragödie des L. Attius II, 342.
Dionysen, Komödie des Epicharmos II, 20.
Dionysien, ländliche, Theaterzeit I, 135; grosse oder städtische I, 138 f.
Dionysios, Dichter der neuen att. Komödie II, 230.
Dionysios d. ä. von Syrakus als Tragödiendichter II, 249 f. 254.
Dionysios, Komödie des Eubulos II, 212.
Dionysos, dramat. Darstellung seines Leidens und Sterbens I, 48. Vereinigung seines Cultus mit dem des Apollo I, 50. Theater des — zu Athen I, 139. 150 ff. Dionysos-Zagreus I, 43. 48. 53 f.
Dionysos, Komödie des Magnes II, 11. Komödie des Aristomenes II, 64. Dionysos, der kleine, Satyrspiel des Sophokles I, 403. Dionysos' Geburt, Komödie des Polyzelos II, 80.
Dionysosdienst, der, sein Ursprung aus dem ägypt. Osiriscult I, 40.
Dionysische Geheimweihen I, 47 ff.
Diopeithes von Lokroi, mimetischer Charakter seiner Chorlyrik I, 116.
Diophantos, Dichter der neuen att. Komödie II, 230.
Diphilos, Dichter der mittl. att. Komödie II, 211.
Diphilos, Dichter der neuen att. Komödie II, 230. 247 f. 459. 552.
Dithyrambischer Tropos I, 110.
Dithyrambos, Bakchischer Chorgesang I, 103; strophische, antistrophische und epodische Form desselben I, 109; mimetischer Charakter desselben I, 116.
Diverbium (Dialog) und sein Vortrag im röm. Schauspiel II, 477.
Doloper, die, Tragödie des Sophokles I, 397.
Donnermaschine des griech. Theaters I, 149.
Dorische Tonart des Chorgesangs I, 171.
Drama, Wesen und Erfordernisse desselben I, 6 ff.; Ursprung aus ägyptischen und hellenischen Geheimlehren I, 7. 24 ff.; religiöses der Aegypter I, 30; Name I, 60; der Chinesen I, 91 ff.; der Inder I, 96 f.; der Mexikaner I, 97; der Peruaner I, 98 f.; Eintheilung desselben I, 100 ff.; historisches I, 100 f.; psychologisches I, 101 f.; classisches I, 102; romantisches I, 102; das griechische I, 103 ff.; das griechische zur Zeit Alexand. d. Gr. II, 248 ff.; nach Alexander d. Gr. II, 256 ff. Das römische II, 268 ff.; sein Ursprung II, 314 ff.; historisches bei den Römern II, 305 f.
Drama, das grosse, Tragödie des Jon I, 514.
Dramatische Bewegung I, 6; Grundaffecte: Furcht und Mitleid I, 6. 13 ff.; Handlung I, 10 f.; Katharsis I, 12 ff.
Dramen, die, Komödie des Aristophanes II, 205.
Drehmaschinen statt der Coulissen im griech. Theater I, 148.
Dromo, Dichter der mittl. att. Komödie II, 214.
Droysen über Aristophanes' Vögel II, 176 ff.; über die Wolken des Aristophanes II, 121 f. 125. 129.
Dulorestes, Tragödie des Pacuvius II, 338. 339.
Duo Dosseni, Atellane des Novius II, 329.
Dux gregis = Schauspieldirector II, 473.

Echippos, Dichter der mittl. att. Komödie II, 214.
Edonen (Edonier), Tragödie d. Aeschylos I, 301.
Effecthascherei des Euripides I, 427 f.
Ehebrecher, die, Komödie des Antiphanes II, 215.
Eingänge zum Theater I, 143; zur Orchestra I, 145.
Einheit des Ortes im Drama I, 295 f.; der Zeit I, 296. II, 516; der Handlung I, 296; von Euripides vernachlässigt I, 425 f.
Eintrittsgeld bei den griech. Theatervorstellungen I, 181 f.
Einzeldrama im Gegensatz zu den Didaskalien I, 177. Neuerung des Sophokles I, 315. 321.
Ekklesiazusen, die, Komödie des Aristophanes II, 89. 198 ff.
Ekkyklema, griech. Theatermaschine I, 148.
Ekphantides, Komödiendichter II, 11.
Electra, Tragödie des M. Atilius II, 344. Vgl. Elektra.
Elegisches Moment des Drama's I, 106 ff.
Elegos, der, I, 106 f.
Elektra in Aeschylos' Choephoren I, 279 ff.; in Sophokles' Elektra I, 280 ff.; in Euripides' Elektra I, 280. 282. — Tragödie des Sophokles I, 278. 280 ff. 374 ff. 399. Tragödie des Euripides I, 278. 280 ff. 475. 477. 507. Vgl. Electra.
Eleusinier, die, Tragödie des Aeschylos I, 303.
Eleusinische Mysterien I, 45 ff.
Emilia Galotti von Lessing u. Aeschylos' Danais I, 219 f.
Empedokles, seine Sühn- und Bussgesänge I, 19 f.
Endymion, Komödie des Alkäos II, 79.
Enkyklema, griech. Theatermaschine I, 148.
Ennius, Q., Tragödien- und Komödiendichter II, 288. 333 ff. 485. Seine Dramen II, 337. Nachahmer des Euripides I, 415. Sein Achilles Aristarchi I, 515.
Epeïos, Tragödie des Euripides I, 507.
Epeisodion der griech. Tragödie I, 166; der Komödie II, 49.
Ephialtes, Komödie des Phrynichos II, 73.
Epicharmos von Kos, Komödiendichter II, 7. 11 ff.; Lebensumstände II, 12 f.; seine Verspottung der Volksgötter II, 13 f. Charakter u. Gruppirung seiner Komödien II, 17 ff. Begründer des eigentlichen Lustspiels und der Localposse II, 22.
Epiclerus, Komödie des Caecilius II, 636.
Epidaurier, die, Komödie des Antiphanes II, 215.
Epidicus, Komödie des Plautus II, 539 f.
Epidikazomenos, Komödie des Apollodoros aus Karystos II, 248. 619.
Epigenes von Sikyon, seine tragischen Chöre I, 111.
Epigenes, Dichter der mittl. att. Komödie II, 214.
Epigonee, angebl. Trilogie des Aeschylos I, 235. 303.
Epigonen, die, Tragödie des Aeschylos I, 303; des Sophokles I, 400. Tragödie des Attius II, 342.
Epikrates, Dichter der mittl. att. Komödie II, 208. 214. 217.
Epikur, sein Einfluss auf Menander II, 231.
Epilykos, Komödiendichter II, 80.
Epimeleten, Choraufseher I, 164.
Epinikios, Komödie des Epicharmos II, 20.
Epinikos, Dichter der neuen att. Komödie II, 230.

Epirrhema, Theil der Parabase II, 44. 45.
Episcenien des Scaurus II, 309.
Episches Moment des Drama's I, 108.
Epodische Form des Chorgesangs I, 109.
Epodos der Komödie II, 49.
Equus Trojanus, Tragödie des Liv. Andronicus II, 331; des Naevius II, 333.
Erbtochter, die, Komödie des Alexis II, 211. Komödie des Menander II, 237.
Erde und See, Komödie des Epicharmos II, 21.
Erechtheus, Tragödie des Euripides I, 447. Drama des Ennius II, 337.
Erigone, Tochter des Ikarios I, 118; Schaukelfest in Athen ihr zu Ehren I, 118. Tragödie des Phrynichos I, 119. Tragödie des Sophokles I, 399; des Philokles I, 513. Tragödie des Kleophon II, 251. Tragödie des Attius II, 341.
Erinausimacha, Tragödie des Attius II, 342.
Eriphos, Dichter der mittl. att. Komödie II, 214.
Eriphyle, Tragödie des Sophokles I, 400. Tragödie des Attius II, 342.
Eris, Satyrspiel (?) des Sophokles I, 403.
Esel, der Schlauchtragende, Komödie des Leukon II, 77.
Esels Schatten, des, Komödie des Archippos II, 76.
Etruskischer Einfluss in Rom II, 274. Etrurische Tänzer in Rom II, 315. 316.
Euantides, Komödie des Philemon II, 552.
Eubulides, Dichter der mittl. att. Komödie II, 214.
Eubulos, Dichter der mittl. att. Komödie II, 212. 214.
Eubulotheombrotos, Posse des Sopatros II, 29.
Eudoxos, Dichter der neuen att. Komödie II, 230.
Euetes, attischer Komiker II, 9.
Eumeniden, die, Tragödie des Aeschylos I, 254. 257 ff. 294 ff. Drama des Ennius II, 337.
Euniden, die, Komödie des Kratinos II, 54.
Eunuchus, Komödie des Terenz nach Menander II, 475. 606 ff.
Euphorion, Sohn des Aeschylos, dram. Dichter I, 354. 436.
Euphron, Dichter der neuen att. Komödie II, 230.
Eupolideisches Versmaass II, 45.
Eupolis, Komödiendichter II, 65 ff. 143; sein Verhältniss zu Aristophanes II, 66 f.
Euripides I, 403 ff. Lebensumstände I, 404 ff. Verschiedene Urtheile über ihn I, 412 ff. Mit Alkibiades zusammengestellt I, 412 f. Sein Ansehen bei den Römern I, 415. Verspottet von Aristophanes I, 420 ff. 460. II, 96. 185 f. 204; desgl. von den Dichtern der mittl. att. Komödie II, 212. Seine Verspottung des Aeschylos I, 282. Der tragischste unter den Dichtern nach Aristoteles I, 297. Sein religiöser Skepticismus I, 474. 477. 482 f. Grosser Aufwand bei Aufführung seiner Stücke I, 497 f. Seine Tetralogien I, 176. Seine Tragödien I, 280 ff. 434 ff. 441 ff. 448 ff. 453. 454 ff. 458 ff. 460 ff. 463 ff. 465 f. 466 ff. 468 ff. 471 ff. 475 ff. 478 ff. 485 ff. 492 ff. 500 ff. 502 ff. Verlorene Dramen I, 447.
Euripides der Jüngere I, 448. 485.
Europe, Tragödie des Aeschylos I, 304. Komödie des Platon II, 75.
Eurysaces, Trag. des Attius II, 342.

Eurystheus, Satyrspiel des Euripides I, 447.
Eurytiden, die, Tragödie des Jon I, 514.
Euthykles, Komödiendichter II, 80.
Euxenides, attischer Komiker II, 9.
Evangelos, Dichter der neuen att. Komödie II, 230.
Exodia, Nachspiele auf dem röm. Theater II, 316. 320f.
Exodos der griech. Tragödie I, 166.
Ezechiel, dramat. Dichter II, 262.

Fabelquellen des Aeschylos I, 301ff.; des Sophokles I, 395ff.; des Euripides I, 507ff.
Fabulae Varronianae des Plautus II, 483.
Faeton, El Hijo del Sol, von Calderon I, 510f.
Falleroni, noch vorhandenes röm. Theater daselbst II, 313.
Fassöffnung an den Anthesterien I, 137.
Fescenninische Lieder II, 278.
Fest, das, und die Inseln, Komödie des Epicharmos II, 20.
Festtänzer, die, Komödie des Epicharmos II, 20.
Festumzug, ägyptischer, als Keim der griech. Komödie II, 1f.
Fische, die, Komödie des Archippos II, 76.
Fischer, der, Mimos des Sophron II, 27.
Fischhändler, der, seine Rolle in der mittl. att. Komödie II, 211.
Fischweib, das, Komödie des Antiphanes II, 215.
Flaccus, Sohn des Claudius, Componist II, 573. 581. 593. 626.
Flitterstaat, der, Komödie des Pherekrates II, 58.
Flöte als Begleiterin des dithyramb. Vortrags I, 114. Arten und Gebrauch derselben auf der röm. Bühne II, 478; beim röm. Mimus II, 642.
Florales (ludi), röm. Theaterzeit II, 472.
Florus, L. Ann., Verf. der Tragödie Octavia (?) II, 459.
Flugmaschine des griech. Theaters I, 149.
Frauen im griech. Theater I, 183. II, 151f.; als Mitspielende im röm. Mimus II, 642. — die, welche die Theaterplätze vorwegnehmen, Komödie des Aristophanes II, 204f.
Frauenchöre in der griech. Tragödie I, 167.
Frauenemancipation in Aristophanes' Ekklesiazusen II, 199f.
Frauenmasken, von Phrynichos erfunden I, 127.
Fresser, die, Komödie des Ameipsias II, 76.
Freunde, die, Komödie des Eupolis II, 66.
Freundeliebhaber, der, Komödie des Philonides II, 62.
Friede, der, des Aristophanes I, 514. II, 69. 86. 143ff.
Frösche, die, Komödie des Magnes II, 11. Komödie des Kallias II, 64. Komödie des Aristophanes I, 420f. 422ff. 517f. II, 190ff.
Fullones, Atellane des Novius II, 329. Komödie des Titinius II, 638.
Funambuli II, 254.
Funebres (ludi), röm. Theaterzeit II, 471.
Furcht u. Mitleid, dramatische Grundaffecte I, 6. 13ff.
Fusius, Schauspieler II, 339.

Galerus, Kopfbedeckung der röm. Schauspieler II, 479.
Galli Transalpini, Atellane des Pomponius II, 329.

Ganymedes, Komödie des Alkäos II, 79.
Gaubewohner, die, Komödie des Hermippos II, 61.
Gaukler, die, Komödie des Aristomenes II, 64.
Gefesselten, die, Komödie des Krates II, 56. Komödie des Kallias II, 63.
Geheimweihen, ägyptische u. phrygische, ihr Verhältniss zur Katharsis I, 24 ff.; hellenische I, 38 ff.; Eleusinische I, 45 ff.; Dionysische I, 47 ff.
Gemina, Komödie des Titinius II, 638.
Gemini, Atellane des Novius II, 329.
Genesius, Schutzpatron der Schauspieler II, 665.
Gephyristen II, 3.
Gerechtigkeitsschänder, die, Komödie des Eupolis II, 67.
Germanicus, Caesar, als Verf. griech. Komödien II, 263.
Gerytades, Komödie des Aristophanes II, 205. 640.
Gesänge von der Bühne I, 170. 172.
Gesandten, die, Komödie des Leukon II, 77. 133.
Geschorene, die, Komödie des Menander II, 237.
Gesetze, die, Komödie des Kratinos II, 55.
Gesticulation der röm. Schauspieler II, 479.
Giganten, die, Komödie Kratinos' d. Jüng. II, 217.
Gigantomachie, Parodie des Hegemon II, 65.
Glaukos, Tragödie des Euripides I, 447. — Pontios, Tragödie des Aeschylos I, 202. 240. 304.
Glykera, Geliebte Menander's II, 232 f.
Goethe, siehe Iphigenia in Tauris.
Götter, die, Komödie des Hermippos II, 61.
Göttertravestien des Epicharmos II, 13 ff.
Göttliche Komödie, Dante's, I, 36 f.
Gorgonen, die, Komödie des Aristophanes II, 204.
Grabesspenderinnen, die, siehe Choephoren.
Grachus, Junius, Tragödiendichter II, 346 f.
Grammatische Tragödie, die, des Kallias II, 63.
Gratulatio, Komödie des Atta II, 638.
Gregor v. Nazianz, Verf. des Drama's Christos Paschon (?) II, 264.
Greife, die, Komödie des Platon II, 75.
Greisinnen, die, Komödie des Pherekrates II, 57.
Grex = Schauspielertruppe II, 473.
Griechisches Drama I, 103 ff.
Grossprahler, der, Komödie des Epicharmos II, 20.
Gruppe, O. T. (in s. „Ariadne“) gegen Euripides I, 419. 485; über Euripides' Iphigenia in Aulis I, 486 ff.; über Euripides' Rhesos I, 501.
Gürtel, der, Satyrspiel (?) des Sophokles I, 403.
Gymnopädien, Fest der, zu Sparta I, 104.
Gypsmaske I, 54.

Halbchöre, zwei feindliche, in den Acharnern des Aristophanes II, 97.
Handlung, dramatische, im Gegensatz zur epischen I, 10 f.; ihr Begriff I, 84; bei Aeschylos I, 208 f. 225 ff. 246 ff.; bei Sophokles I, 324 f. 374 f.
Hartung, J. A., über Euripides und seine Tragik I, 412 f.
Heautontimoroumenos, Komödie des Terenz II, 593 ff.

Hebemaschine des griechischen Theaters I, 149.
Hebe's Hochzeit, Komödie des Epicharmos II, 17.
Hebräer, Mangel der dramat. Poesie bei ihnen I, 88 ff.
Hector, Tragödie des Naevius II, 333. Vgl. Hektor.
Hectoris Lustra, Drama des Ennius II, 337.
Hecuba, Drama des Ennius II, 337; Tragödie des Attius II, 342. Vgl. Hekabe.
Hecyra, Komödie des Terenz II, 473. 580 ff.
Hefenmaske II, 2.
Hegel über tragische Schuld I, 388 ff. Sein Begriff des Komischen II, 37.
Hegemon von Thasos, dram. Parodiendichter II, 30. 65.
Hegesippos, Dichter der neuen att. Komödie II, 230.
Hektor's Lösung, Tragödie Dionysios' d. ä., II, 249. Vgl. Hector.
Hekabe, Tragödie des Euripides I, 428. 475 ff. 507. Vgl. Hecuba.
Helena, Tragödie des Euripides I, 428. 460 ff. 507. II, 331. Tragödie des Diogenes II, 251; des Theodektes II, 253. Tragödie des Liv. Andronicus II, 331. Helena's Entführung, Komödie des Alexis II, 217. — Freier, Komödie des Alexis II, 217. — Hochzeit, Satyrspiel (?) des Sophokles I, 403. — Zurückforderung, Tragödie des Sophokles I, 396. 397.
Heliaden, die, Tragödie des Aeschylos I, 304.
Helios, der frierende, Komödie des Aristonymos II, 76.
Helladia, Pantomimentänzerin II, 662.
Hellenes, Tragödie des Attius II, 342.
Hellenische Mysterien I, 38 ff.
Heloten, die, Komödie des Eupolis II, 67.
Hemichoria (Halbchorgesänge) der griech. Tragödie I, 170.
Hemikyklion, Theatermaschine I, 149.
Heniochos, Dichter der mittl. att. Komödie II, 214.
Herakleiden, die, Tragödie des Aeschylos I, 304. Tragödie des Euripides I, 468 ff.
Herakleitos (oder Herakleides), Dichter der mittl. att. Komödie II, 214.
Herakles, Posse des Rhinthon II, 29. Tragödie des Diogenes II, 251. — der rasende, Tragödie des Euripides I, 441 ff. 475. — der heirathende, Komödie des Archippos II, 76. — der verbrannte, Tragödie des Spintharos II, 253.
Hercules, der rasende, Tragödie des (Rhetors Marcus?) Seneca II, 352. 353. 429 ff. — am Oeta, dem Seneca von Einigen abgesprochene Tragödie II, 353. 436 ff.
Herder über röm. Eroberungssucht II, 290 ff.; über das röm. Drama II, 296.
Hermann, G., über die Chöre bei Aeschylos I, 226 f.
Hermione, Tragödie des Sophokles I, 399. Tragödie des Liv. Andronicus II, 331. Tragödie des Pacuvius II, 339.
Hermippos, Komödiendichter II, 60 f.
Herodes d. ält. zieht griech. Spielleute nach Jerusalem II, 267.
Heroen, die, Komödie des Chionides II, 9. Komödie des Krates II, 56. Komödie des Aristophanes II, 204.
Heroen-Blutsühne I, 19 f.
Hesiode, die, Komödie des Telekleides II, 43. 59.
Hesiona, Trag. des Naevius II, 333.
Hetaera, Atellane d. Novius II, 329.
Hetären, ihre Rollen in der mittl. u.

neuen att. Komödie II, 209f. 232; bei Terenz II, 589 ff.
Hilaroden, eine Art Mimenspieler II, 25.
Hilarotragödien der Tarentiner II, 28; bei den Römern II, 471.
Hipparchos, Dichter der neuen att. Komödie II, 230.
Hippias, Mimentänzer II, 644.
Hippolytos (der Verhüllte), Tragödie des Euripides I, 447. — (der Gekrönte), Tragödie des Euripides I, 448, 454 ff. — Posse des Rhinthon II, 29. Hippolytus, Tragödie eines älteren Tragikers (?) Seneca II, 352. 405 ff.
Hippon, Philosoph, von Kratinos verspottet II, 55.
Hippos, Komödie des Phormis II, 23.
Hirten, die, Tragödie des Sophokles I, 396. 397.
Historisches Drama I, 100f.; bei den Römern II, 305f. — Lustspiel II, 218.
Histriones II, 315.
Hochzeit, die heilige, Komödie des Alkäos II, 79.
Hoffnung u. Reichthum, Komödie des Epicharmos II, 21.
Holkaden, die, Komödie des Aristophanes II, 204.
Holzträger, die, Komödie des Aristomenes II, 64. 105.
Homeros der Jüng., nachalexandr. trag. Dichter II, 258. 259.
Homeros oder die Asketen, Komödie des Metagenes II, 77.
Honorar röm. Theaterdichter II, 473f.
Honorarii (ludi), Theateraufführungen dabei II, 473.
Horaz, II, 280 ff.; über das röm. Theater II, 310; über die Atellane II, 322 f.
Horen, die, Komödie des Kratinos II, 55. Komödie d. Aristophanes II, 206.
Horos, der ägyptische, identisch mit Apollo I, 24.
Hospitalia, Seitenthüren im Hintergrunde des röm. Theaters II, 312.
Hülfstruppen, die, Komödie des Aristomenes II, 64.
Humanität, ihre Grundsätze vertreten in der neuen att. Komödie II, 242.
Humor I, 42. Vgl. II, 36 ff.
Hyakinthien zu Sparta mit Chorgesang gefeiert I, 105.
Hylas, Pantomimenspieler II, 653. 656. 658f.
Hymnis, Komödie des Caecilius II, 636.
Hyperbolos, Komödie des Platon II, 75.
Hypoboleus, der, sein Platz im Theater I, 144.
Hypobolimäoi, Komödie des Menander II, 244.
Hypobolimäos, Komödie des Alexis II, 217. Komödie des Caecilius II, 636.
Hypokrites, Schauspieler I, 120. 158.
Hyporchem (Tanz-Gesang), Grundform des Drama's I, 76. 104. 107; bei den Römern II, 316f. 318.
Hyposkenion im griech. Theater I, 147.
Hypsipyle, Tragödie des Aeschylos I, 301. Tragödie des Euripides I, 447. 478.

Jacobs, über Seneca's Tragödien II, 355f.
Jakchos I, 48.
Jalemos, ein chorischer Klaggesang I, 105.
Jambe II, 2.
Jambischer Trimeter I, 118.
Jambisten II, 3 5.
Jason, Schauspieler II, 263. 266.
Jasoneia, Trilogie des Aeschylos I. 301.

Idäer oder die Abgesengten, Komödie des Kratinos II, 54.
Jerusalem, theatral. Vorstellungen daselbst II, 266f.
Ikarios, tragischer Charakter der Mythe von Ik. I, 118; mythischer Begründer der dram. Mimik I, 119; in der ältesten attischen Tragödie I, 119.
Ikarisches Lustspiel II, 6.
Ilias, die kleine, des Lesches, Quelle Sophokleischer Dramen I, 397; Euripideischer I, 507.
Ilierinnen, Tragödie des Aeschylos I, 303.
Iliona, Tragödie des Pacuvius II, 339.
Ilions Zerstörung, Trilogie des Aeschylos I, 303. Tragödie des Agathon I, 518f. Komödie des Phormis II, 23. Tragödie des Kleophon II, 251. Epos, Quelle Sophokleischer Dramen I, 398; Euripideischer I, 507.
Imbrii, Komödie des Caecilius II, 636.
Immoralität der neuen att. Komödie II, 238f.
Inachos, Satyrspiel (?) des Sophokles I, 403.
Indisches Drama I, 96f.
Ino, Tragödie des Euripides I, 447. 508.
Intrigue in der Tragödie I, 237. Von Sophokles eingeführt I, 317f.; ihre Bedeutung in der Komödie II, 38; in Aristophanes' Lysistrate II, 188.
Intriguenstücke bei den Römern II, 471.
Jo im gefesselten Prometheus des Aeschylos I, 243ff. Komödie des Platon II, 75. Tragödie des Chäremon II, 251.
Jobates, Posse des Rhinthon II, 29.
Jolaos, Tragödie des Sophokles I, 402.
Jon, Tragödiendichter I, 448. 512. 513f.
Jon, Tragödie des Euripides I, 471ff.
Jonische Philosophie, ihr Einfluss auf die Entwickelung des Drama's I, 60ff.
Jophon, Sohn des Sophokles, Tragödiendichter I, 313. 448.
Iphigenia, Trilogie des Aeschylos I, 303. Tragödie des Naevius II, 333. Iphigenia in Aulis, Tragödie des Aeschylos I, 303; des Sophokles I, 396. 397. Tragödie des Euripides I, 433. 448. 485ff. 507. Tragödie des Chäremon I, 486ff. II, 251. Posse des Rhinthon II, 29. Drama des Ennius II, 337. Iphigenia in Tauris, Tragödie des Euripides I, 428. 478ff. II, 338. — von Goethe verglichen mit der Euripideischen I, 483f. — Posse des Rhinthon II, 29. Tragödie des Polyeidos II, 253.
Ironie, tragische, des Sophokles I, 318f.
Isthmiasten, die, Tragödie des Aeschylos I, 302.
Isthmiazusen, Mimos des Sophron II, 27.
Ithyphallen II, 3f.
Jünglinge, die, Drama des Thespis I, 121. Tragödie des Aeschylos I, 301. 304.
Junius, Atellane des Memmius II, 330.
Juno, Tragödie des Liv. Andronicus II, 331.
Jurisperita, Komödie des Titinius II, 638.
Justinian, Kaiser, verbietet die dramat. Aufführungen in Konstantinopel II, 266; erklärt die Schauspieler für ehrlos II, 662.
Ixion, Tragödie des Aeschylos I, 304; des Sophokles I, 402; des Euripides I, 447.

Kabiren, die, Tragödie des Aeschylos I, 301.
Kabirische Passionsspiele I, 44.
Kalliades, Dichter der mittl. att. Komödie II, 214.
Kallias, Komödiendichter II, 63f.
Kallikrates, Dichter der mittl. att. Komödie, II, 214.
Kallimachos als dramat. Dichter II, 258.
Kallipides, Schauspieler I, 161. 307.
Kallipides, Posse des Strattis II, 78.
Kallipos, Dichter der neuen att. Komödie II, 230.
Kallisto, Satyrspiel des Aeschylos I, 305. Komödie des Alkäos II, 79.
Kallistratos, Schauspieler des Aristophanes II, 82. 92. 182. 204.
Kamikier oder Minos, Tragödie des Sophokles I, 402.
Kammerjungfer, die, Komödie des Antiphanes II, 215.
Kampfpreise bei den dramat. Wettkämpfen I, 182.
Kampfrichter bei den dramat. Wettkämpfen I, 180f.
Kampfspiele des Peleus, Drama des Thespis I, 121.
Kantharos, Komödiendichter II, 79.
Karer, die, Tragödie des Aeschylos I, 304.
Karkinos, Tragödiendichter I, 516.
Kassandra in Aeschylos' Agamemnon I, 269ff.
Katharsis, dramatische, des Aristoteles I, 12ff.; hieratische I, 18ff.; der Götter I, 24; in den ägyptischen und phrygischen Geheimweihen I, 24ff.; ethische I, 64; musikalische des Pythagoras I, 69; neuplatonische I, 81f.; bei Sophokles I, 315 ff. 351f. 360. 366 ff.; die komische II, 39f.
Kaufmann, der, Komödie des Diphilos II, 211. Komödie des Philemon II, 247. 561. Vgl. Mercator.
Kehricht, der, Komödie des Platon II, 75.
Kelterfest, das, Theaterzeit I, 136.
Kentauros, der, Tragödie des Chäremon I, 487. II, 251.
Kepheus, Komödie des Phormis II, 23.
Kephisodoros, Komödiendichter II, 80.
Kephisophon, Schauspieler des Euripides I, 161. 410.
Keren, die, Drama des Aristias I, 126.
Kerkides im griech. Theater I, 142.
Kerkopen, die, Komödie des Hermippos II, 61.
Kerkyon, Satyrspiel des Aeschylos I, 305.
Kerykes, Satyrspiel des Aeschylos I, 305.
Kette, die, Komödie des Menander II, 236f. 242.
Kilissa, Amme des Orestes in Aeschylos' Choephoren I, 288f.
Kinäden II, 30.
Kinesias, Dithyrambendichter, von Aristophanes verspottet II, 171. 205.
Kinesias, Komödie des Platon II, 75.
Kirchenväter eifern gegen Theater u. Schauspieler II, 664.
Kirkoi, Satyrspiel des Aeschylos I, 305.
Kleandros, Schauspieler des Aeschylos I, 161.
Kleobuline, Komödie des Alexis II, 216.
Kleobulinen, die, Komödie des Kratinos II, 54. 213.
Kleomenes, König von Sparta, Typus des tragischen Helden I, 62f.
Kleon, der Gerber, von Aristophanes verspottet II, 82ff. 105ff.
Kleophanes, Komödie des Epikrates II, 209.
Kleophon, Tragödiendichter II, 250f. 254.
Kleophon, Komödie des Platon II, 75. 190.

Klidemides, Schauspieler des Sophokles I, 161.
Klytämnestra in Aeschylos' Agamemnon I, 260 ff. Siehe Clytämnestra.
Knabenliebhaber, der, Komödie des Antiphanes II, 215.
Knochenaufleser, die, Tragödie des Aeschylos I, 304.
Koch, der, Charaktermaske II, 9. In der mittl. att. Komödie II, 210.
König Oedipus, Tragödie des Sophokles I, 328 ff.
Kokalos, Komödie des Aristophanes II, 89. 206.
Kolchierinnen, die, Tragödie des Sophokles I, 401.
Kommasten, die, Komödie des Phrynichos II, 74; des Ameipsias II, 73. 74. 76. 152. — oder Hephästos, Komödie des Epicharmos II, 18.
Kommation, Theil der Parabase II, 45.
Kommos, der, threnetischer Wechselgesang I, 105. 170.
Komische, das, sein Wesen II, 34 ff., Hegel's Ansicht darüber II, 37.
Komodotragoedia, Komödie des Alkäos II, 79.
Komödie, ihr Ursprung II, 1. Name II, 2. Verhältniss zur Tragödie II, 19. 33 ff. Bestandtheile derselben II, 42 ff.; altattische II, 31; im Gegensatz zur neuattischen II, 40 f.; Aristophanische II, 31. 41 ff. 81 ff.; mittlere attische II, 206 ff.; neue att. II, 218 ff.; römische II, 469 ff.; Com. palliata, togata, tabernaria II, 469; trabeata II, 470; stataria, motoria, mixta II, 471. 594. Ihr Zweck nach A. W. von Schlegel II, 221 f.
Komos, Bakchischer Festumzug II, 2.
Konistra im griech. Theater I, 143.
Konnos, Komödie des Phrynichos II, 73; des Ameipsias II, 73. 76. 112.
Kophoi, Satyrspiel des Sophokles I, 403.
Koraliskos, Komödie des Epilykos II, 80.
Korbylos, Dichter der neuen att. Komödie II, 230.
Kordax, der, Tanz in der alten Komödie I, 124. II. 42.
Korianno, Komödie des Pherekrates II, 57.
Kothurn, der, I, 156.
Kothurne, die, Komödie des Philonides II, 62.
Kottabosspieler, die, Komödie des Ameipsias II, 76.
Krapetalen, die, Komödie des Pherekrates II, 57.
Kraspeditae des Chors I, 166.
Krates, Komödiendichter II, 7. 56.
Kratinos, Komödiendichter II, 43. 51 ff. 64. Leben II, 52. Seine Komödien II, 53 ff. 213.
Kratinos d. Jüng., Dichter der mittl. att. Komödie II, 214. 217.
Krautleserinnen, die, Komödie des Phrynichos II, 74.
Kresphontes, Tragödie des Euripides I, 447. 509.
Kressai, Tragödie des Euripides I, 447.
Kreteis, Tragödie des Euripides I, 447.
Kreterinnen, die, Tragödie des Aeschylos I, 304. Tragödie des Euripides I, 448. II, 204.
Kreusa, Tragödie des Sophokles I, 472.
Krisis, Satyrspiel des Sophokles I, 403.
Kritias, Tragödiendichter II, 250.
Kriton, Dichter der neuen att. Komödie II, 230.
Kronos, Komödie des Phrynichos II, 74.
Kunstphilosophie, ihr Einfluss auf die dramatische Kunst I, 37.

Kyklische Chöre I, 109. 110. — Gedichte, Dramenstoffe des Sophokles daraus I, 397.
Kyklopes, Komödie des Kallias II, 64.
Kyklops, dramat. Dithyrambos des Philoxenos I, 115. Satyrdrama des Aristias I, 126. Satyrspiel des Euripides I, 502 ff. Komödie des Epicharmos II, 20.
Kyknos, Tragödie des Aeschylos I, 304.
Kyprier, die, Tragödie des Dikäogenes II, 249.
Kyprisches Gedicht, von Sophokles daraus entnommene Dramenstoffe I, 396. Fabelquelle des Euripides I, 507.
Kythen, die, Komödie des Antiphanes II, 215.

Laberius, Decimus, Verf. von Mimen II, 642. 645 ff.
Lachspiel, das, Komödie des Sannyrion II, 79. 640.
Lächerliche, das, worin es besteht II, 34 ff.
Laertes, Tragödie des Jon I, 514.
Läuterung, dramatische, siehe Katharsis.
Laios, Tragödie der Thebais-Trilogie des Aeschylos I, 235. 303. Komödie des Kleophon II, 75.
Lakonen, die, oder die Dichter, Komödie des Platon II, 75; des Nikochares II, 188.
Lakonerinnen, die, Tragödie des Sophokles I, 397.
Lamia, Aelius, Tragödien- u. Komödiendichter II, 637.
Lamia, Tragödie des Euripides I, 447. Komödie des Krates II, 56.
Landmann, der, Komödie des Menander II, 237.
Lange, A. G., über das röm. Drama II, 296 f.
Lanuvianus (oder Lavinius), L., Atellanendichter II, 568. 574. 594. 595.
Laokoon, Trag. des Sophokles I, 398.
Lar familiaris, Atellane des Pomponius II, 329.
Lasos aus Hermione verpflanzt den Dithyrambos des Arion nach Attika I, 114, 116.
Latinus, Mimograph II, 651.
Laurostatae des Chors I, 166.
Lavinius siehe Lanuvianus.
Lebedos, Sitz der Schauspielercorporation II, 266.
Leda, Tragödie Dionysios' d. ä. II, 249.
Leichenfestspiele, röm. Theaterzeit II, 471.
Leidens- und Leidenschafts-Pathos in der Tragödie I, 433 f.
Lemnier, die, Tragödie des Aeschylos I, 304.
Lemnierinnen, die, Komödie des Aristophanes II, 205.
Lenäen, Fest der, Theaterzeit I, 136.
Lentulus, Mimograph II, 651.
Leonidas, Komödie des Antiphanes II, 214.
Lesches siehe Ilias, die kleine.
Lessing über die Absicht des Drama's I, 85; über Euripides I, 416; über Seneca's Tragödien II, 355; über Seneca's Thyestes II, 415 ff.; über den rasenden Hercules II, 429 ff.; über Plautus' Gefangene II, 513 f.
Leukadia, Komödie des Menander II, 241.
Leukippos, Tragödie des Kleophon II, 251.
Leukon, Komödiendichter II, 77. 143.
Licinius, Lustspieldichter II, 485.
Liebe, die, ihre Rolle in der neuen att. Komödie II, 243.
Liebesgötter, die, Komödie des Myrtilos II, 61.

Liebesintrigue in der Komödie, vollständig ausgebildet von Anaxandrides II, 217.
Liebling, der, Mimos des Sophron II, 27.
Liederlichen, die, Komödie des Antiphanes II, 215.
Likymnios, Tragödie des Euripides I, 447. 509.
Linos, ein chorischer Klaggesang I, 105.
Linsengericht, das, Posse des Sopatros II, 29.
Livius, sein Bericht üb. den Ursprung des röm. Drama's II, 314 ff.
Localstücke des Epicharmos II, 20.
Löwe, der, Satyrspiel des Aeschylos I, 305.
Logeion der griechischen Bühne I, 147.
Logos und Loginas, Komödie des Epicharmos II, 21.
Lokrische Chorlyrik I, 116.
Loosenden, die, Komödie des Diphilos II, 549.
Lucubratio, Komödie des Atta II, 638.
Ludiones = Histriones II, 317. 319.
Lüfte, die, Komödie des Metagenes II, 77.
Lug-Truglosen, die, Komödie des Telekleides II, 59.
Luscius, Komödiendichter II, 485.
Lustspiel, ikarisches, II, 6.
Lycoris, Mimentänzerin II, 645.
Lycurgus, Tragödie des Naevius II, 332. 333. Siehe Lykurgos.
Lyder, die, Komödie des Magnes II, 11.
Lydische Tonart des Chorgesangs I, 171.
Lykaon, Tragödie des Xenokles I, 429.
Lykophron, nachalexandr. trag. Dichter II, 258. 259 ff.
Lykurgea, Tetralogie des Aeschylos I, 301.
Lykurgos, sein Gesetz über Aufführung der Dramen des Aeschylos, Sophokles u. Euripides II, 253.
Lykurgos, Drama des Aeschylos I, 301. Siehe Lycurgus.
Lynkeus, Dichter der neuen att. Komödie II, 230.
Lynkeus, Tragödie des Theodektes II, 252.
Lyrische Tragödie I, 109.
Lysippos, Komödiendichter II, 63.
Lysis, Kinädendichter II, 30.
Lysistrate, Komödie des Aristophanes II, 182 ff.
Lytierses, Satyrspiel des Sositheos II, 259.

Macci, Atellane des Novius II, 329. — gemini, Atellane des Pomponius II, 324. 326. 329.
Maccus, oskische Charaktermaske II, 323. 324. Atellane des Pomponius II, 329. — Caupo, Atellane des Novius II, 329. — Exul, Atellane des Novius II, 329. — miles, Atellane des Pomponius II, 324. 329. — sequester, Atellane des Pomponius II, 329. — virgo, Atellane des Pomponius II, 329.
Machon, nachalexandr. Komödiendichter II, 258.
Maecenas, angebl. Verf. einer Tragödie Octavia II, 459.
Mädchen von Delos, Komödie des Kratinos II, 55. — von Dodona, Komödie des Antiphanes II, 215. — das geschlagene, Komödie des Menander II, 237. — von Knidos, Posse des Sopatros II, 29. — von Korinth, Komödie des Antiphanes II, 215. — von Lemnos, Komödie des Antiphanes II, 215. — von Megara, Komödie des Epicharmos II, 21.
Mäson, Komiker II, 8 f. Erfinder der komischen Maske II, 49.

Magnes, Verf. von Spottgedichten II, 6; von Komödien II, 9 ff.
Magoden, eine Art Mimenspieler II, 25.
Majuma (Wasser), Schauspiel II, 664.
Makron, Theil der Parabase II, 45.
Mandrobulos, Tragödie des Kleophon II, 250.
Manducus, oskische Charaktermaske II, 324.
Marikas, Komödie des Eupolis II, 66. 70.
Marionette, älteste, II, 3.
Markthallen, die, Komödie des Alexis II, 211.
Marsyas, Erfinder der auletischen Trauermelodien I, 114 f.
Marsyas, Atellane des Pomponius II, 329.
Marullus, Mimograph II, 651.
Maschinen des griech. Theaters I, 148 ff.
Masken, ihr Gebrauch in der röm. Komödie II, 479. Siehe Spielmaske.
Mattenträger, die, Komödie des Hermippos II, 61.
Maternus, Curiatus, Tragödiendichter II, 306. 459.
Matertera, Komödie des Atta II, 638.
Matron, dram. Parodiendichter II, 30.
Mausolos, Tragödie des Theodektes II, 252.
Medeia, Tragödie des Euripides I, 434 f. 438 f. 453. 508. II, 361 f. Tragödie des Neophron I, 436. 515; des Melanthios I, 517. Komödie des Deinolochos II, 23; des Antiphanes II, 214. Tragödie des Dikäogenes II, 249; des Antiphon II, 250; des Diogenes II, 251. Medea, Tragödie des Ovid II, 345; des (Philosophen?) Seneca II, 352. 360 ff.; des Attius II, 342. — (Atheniensis), Drama des Ennius II, 337. — exul, Drama des Ennius II, 337.
Medicus, Atellane des Pomponius II, 329.
Medus, Tragödie des Pacuvius II, 339 f.
Meer-Glaukos, Tragödie des Aeschylos I, 202. 210.
Megalensia, Komödie des Atta II, 638.
Megalensische Spiele, röm. Theaterzeit II, 471.
Megalopolis, Theater daselbst II, 255.
Megarische Komödie II, 6 f.
Melampus führt den Bakchischen Tanz ein I, 23 f.; vergeistigt den Dionysosdienst I, 40.
Melanippe, Tragödie des Euripides I, 447. 511. Melanippa, Drama des Ennius II, 337.
Melanippides aus Melos, Dithyrambendichter I, 115.
Melanthios, Tragödiendichter I, 517.
Meleagros, Tragödie des Aeschylos I, 304; des Sophokles I, 402; des Euripides I, 447. Posse des Rhinthon II, 29. Posse des Skiras II, 31. Komödie des Antiphanes II, 214. Tragödie des Antiphon II, 250. Meleager, Tragödie des Attius II, 342.
Meletos, Tragödiendichter I, 517. II, 205.
Melissa, Komödie d. Antiphanes II, 214.
Melissus, C., Erfinder der Com. trabeata II, 469.
Melistus, Cnejus, Tragödien- und Komödiendichter II, 637.
Memmius, Atellanen-Dichter II, 330. 568.
Memnon, Tragödie des Aeschylos I, 303.
Menaechmi, Komödie des Plautus II, 528.
Menandros, nächst Philemon, Gründer der neuen att. Kom. II, 207. Lebensumstände II, 230 ff.; Komödien II, 234 ff. 275; sein Styl II, 245 ff.

Menedemos, Satyrspiel des Lykophron II, 259.
Menelaos, Komödie des Platon II, 75.
Menschenzerreisser, der, Posse des Strattis II, 78.
Mercator, Komödie des Plautus II, 247. 560 f. Siehe Kaufmann.
Merope, Tragödie des Agathon I, 518.
Mesotribas, Posse des Bläsos II, 30.
Metagenes, Komödiendichter II, 77.
Metra in Seneca's Tragödien II, 465.
Mexikanisches Tanzdrama I, 97.
Miles gloriosus, Komödie des Plautus II, 521 ff.
Milesier, die, Komödie des Alexis II, 217.
Milet, Einnahme von, Drama des Phrynichos I, 133.
Mimen, Inhalt derselben II, 23. M. des Sophron II, 23. 26. Vorbild der Platonischen Dialoge II, 24. Eintheilung ders. II, 26. Beliebtheit bei Alexander's d. Gr. Nachfolgern II, 26. Von den Römern gepflegt II, 26; römische II, 470. 639 ff.; ungeschriebene Mimen II, 641.
Mimetisch-dramatische Darstellung d. Leidens und Sterbens des Dionysos I, 48. Mimetischer Charakter des attischen Dithyrambos I, 116.
Mimi = Schauspieler II, 255.
Mimische Tanzspiele I, 47. Mimisch-orchestisches Moment des Drama's I, 108. Mimischer Tanzgesang zu Rom II, 315. 317.
Mimographen II, 23 ff.; römische II, 645 ff.
Minos siehe Kamikier.
Minutius (et) Prothonius bedient sich zuerst (?) einer Maske in der Tragödie II, 479.
Mixolydische Tonart des Chorgesangs I, 171 ff.
Mixtae (comoediae) II, 471.
Mnesilochos, Euripides' Schwiegervater, in Aristophanes' Lysistrate II, 185 ff.
Mnesimachos, Dichter der mittl. att. Komödie II, 214. 218.
Mnester, Pantomimenspieler II, 653. 659.
Mommsen, Th., röm. Geschichte II, 272; über Plautus und Terenz II, 487.
Monate, die, Komödie des Epicharmos II, 20.
Monitor, Souffleur, II, 479.
Monodien der Tragödie I, 170; der Komödie II, 49.
Moral, die, in der neuen att. Komödie II, 221 ff.
Morsimos, Tragödiendichter I, 513.
Mortis et vitae judicium, Atellane des Novius II, 329.
Morychos, Tragödiendichter I, 516.
Mostellaria, Komödie des Plautus II, 504 ff.
Motivirung der Katastrophe in Sophokles' Tragödien I, 326 f.; bei Euripides I, 427.
Motoriae (comoediae) II, 471.
Müssigen, die, Komödie des Kallias II, 64.
Mummius, L., führt in Rom griech. Schauspiele ein II, 266. 307.
Musen, die, Komödie des Epicharmos II, 17. Komödie des Phrynichos II, 72 f. 190. — Geburt der, Komödie des Polyzelos II, 80.
Musik, ihre Beziehung zum Drama I, 74 ff.; ethische Wirkung derselben I, 75 f.; ägyptische I, 77.
Mykenäer siehe Atreus.
Myllos, attischer Komiker II, 9.
Myniskos, Schauspieler des Aeschylos I, 161.
Myrilla siehe Demokopos.
Myrmidonen, Tragödie des Aeschylos I, 303. Tragödie des Attius II, 341.

Myrtilos, Komödiendichter II, 61 f.
Myser, die, Tragödie des Aeschylos I, 304. — oder Telephos, Tragödie des Sophokles I, 402.
Mysten, die, Posse des Sopatros II, 29. Komödie des Phrynichos II, 74.
Mysterien, ägyptische u. phrygische, ihr Verhältniss zur Katharsis I, 24 ff.; hellenische I, 38 ff.; Eleusinische I, 45 ff.; Dionysische I, 47 ff. Vgl. Geheimweihen.
Mystos, Verf. von Spottgedichten II, 6.

Nachbarn, die, Komödie des Krates II, 56.
Nachspiele auf dem röm. Theater, II, 316. 320 f.
Nacht, die lange, Komödie des Platon II, 75.
Nachtigallen, die, Komödie des Kantharos II, 79.
Nänien II, 276.
Naevius, Cn., Tragödien- und Komödiendichter II, 332 f. 485. 637.
Naive, das, als Grundbedingung des Komischen II, 36.
Nauclerus, Komödie des Caecilius II, 636.
Nauplios (der Feueranzünder), Tragödie des Sophokles I, 399; des Philokles I, 513.
Nausikaa, Tragödie des Sophokles I, 399.
Nebenbuhlerin, die, Komödie des Antiphanes II, 215.
Nemea, Tragödie des Aeschylos I, 303. Drama des Ennius II, 337.
Nemesis, Komödie des Kratinos II, 54 f.
Neophron aus Sikyon, Tragödiendichter I, 436. 515.
Neoptolemos, Schauspieler II, 255. 256. 266.
Neoptolemus, Tragödie des Attius II, 342.
Neottis, Komödie des Anaxilas II, 209; des Antiphanes II, 214.
Nereiden, Tragödie des Aeschylos I, 303.
Nero, Kaiser, leidenschaftlicher Spieler des Euripides I, 415; als Tragödiendichter II, 350.
Nero, Tragödie des Maternus II, 306. 459.
Netzmacher, die, Tragödie des Aeschylos I, 302.
Neumonde, die, Komödie des Eupolis II, 68.
Neuplatonische Katharsis I, 81 f.
Niebuhr, röm. Geschichte II, 270 ff. 285 ff. 289 f.
Nikochares, Komödiendichter II, 79. 188.
Nikolaos, Dichter der neuen att. Komödie II, 230.
Nikolaos von Damaskus, Tragödiendichter II, 263.
Nikomachos, Tragödiendichter I, 516.
Nikomachos, Dichter der neuen att. Komödie II, 230.
Nikophron, Komödiendichter II, 79. 188.
Nikostratos, Schauspieler I, 161.
Nikostratos, Dichter der mittl. att. Komödie II, 214. 217.
Niobe, Tragödie des Aeschylos I, 303; des Sophokles I, 400.
Niobea, Trilogie des Aeschylos I, 302 f.
Niptra, Tragödie des Pacuvius II, 340.
Nomischer Tropos I, 110.
Nosten, die, Quelle Sophokleischer Dramen I, 390; Euripideischer Dr. I, 507.
Notenzeichen, musikal., bei Griechen u. Römern II, 479.
Novius, Cn., Atellanen-Dichter II, 324. 329 f.
Nuptiae, Atellane des Pomponius II, 329.

Nyctegresia, Tragödie des Attius II, 342.

Octavia, Tragödie des Seneca (?) II, 306. 330. 352. 458 ff.; Tragödie des Maecenas (?) II, 459; des Florus (?) II, 459.
Odyssea, Trilogie des Aeschylos I, 304.
Odyssee, die, Quelle Sophokleischer Dramenstoffe I, 399 f.
Odyssen, die, Komödie des Kratinos II, 54.
Odysseus, der abgewaschene, Komödie des Alexis II, 217. —, der rasende, Tragödie des Sophokles I, 396. —, der schiffbrüchige, Komödie des Epicharmos II, 20 —, der stachelgetroffene, Trag. des Aeschylos I, 304. — vom Rochenstachel getödtet, Tragödie des Sophokles I, 400. II, 340. — der Ueberläufer, Komödie des Epicharmos II, 20. —, der webende, Komödie des Alexis II, 217. Odysseus' Tod, Trilogie des Aeschylos I, 304.
Oedipodee, angebl. Trilogie des Aeschylos I, 235. 303; Trilogie des Meletos I, 517.
Oedipus, Tragödie der Thebais-Trilogie des Aeschylos I, 235. — (auf Kolonos), Tragödie des Sophokles I, 168. 313. 317. 327. 352. 390 ff. — (König), Tragödie des Sophokles I, 328 ff. —, Tragödie des Xenokles I, 429; des Euripides I, 447. 507; des Philokles I, 513; des Achäos I, 515. Tragödie des Diogenes II, 251; des Theodektes II, 253. Tragödie des C. Jul. Caesar II, 348. Tragödie des (Rhetors Marcus?) Seneca II, 352. 453 ff.
Oeneus, Tragödie des Euripides I, 447; des Philokles I, 513; des Chäremon II, 251.
Oenomaos, Tragödie des Sophokles I, 401; des Euripides I, 447. 508; des Attius II, 342.
Oenonas von Lokroi, mimetischer Charakter seiner Chorlyrik I, 116.
Olympos, Flötenspieler I, 115.
Olynthier, die, Komödie des Alexis II, 217.
Omphale, Tragödie des Jon I, 514.
Onagos, Komödie des Diphilos II, 552.
Opferliebhaber, der, Komödie des Metagenes II, 77.
Ophelio, Dichter der mittl. att. Komödie II, 214.
Opprobria rustica II, 320.
Orchesten II, 5.
Orchestra im griech. Theater I, 143; im röm. Theater II, 308.
Oreithyia, Tragödie des Aeschylos I, 304.
Orest-Autokleides, Komödie des Timokles II, 218.
Oresteia, Trilogie des Aeschylos I, 254 ff. 304.
Orestes, Tragödie des Euripides I, 463 ff. 507. Tragödie des Theodektes II, 252. Posse des Rhinthon II, 29. Posse des Sopatros II, 29.
Origo, Mimentänzerin II, 645.
Orpheus. Aegyptischer Ursprung seiner Geheimlehren I, 39 f.; läutert den Dionysosdienst von phrygisch-orgiastischen Beimischungen I, 44. 49.
Orpheus, Drama des Aristias I. 126.
Osiris identisch mit Dionysos I, 24. Sein Cult Grundlage des Dionysosdienstes I, 40.
Oskische Spiele in Rom II, 316. 320; siehe Atellanen.
Ovid als tragischer Dichter II, 345 f.

Pacuvius, M., Tragödiendichter II, 306. 338 ff.
Päan, Apollinischer Chorgesang I, 103; bei Homer I, 103.

Päderastie in Afranius' Komödien II, 639.
Palästra, Komödie des Alkäos II, 79.
Palamedes, Tragödie des Aeschylos I, 304; des Sophokles I, 396. 397; des Euripides I, 429. 447. 507.
Palliatae (comoediae) II, 469.
Pandionis, Tetralogie des Philokles I, 354f. 513.
Pandora, Satyrspiel (?) des Sophokles I, 403.
Panopten, die, Komödie des Kratinos II, 55.
Pantomimen, römische II, 319. 652ff.; von Trajan verboten II, 660.
Pappus praeteritus, Atellane des Pomponius und Novius II, 329.
Parabase der alten Komödie II, 42f.; ihr Ursprung und Bau II, 44f.
Parasit, schon bei Epicharmos ausgebildeter Charakter II, 21. In der mittleren att. Komödie II, 210.
Paraskenien im griechischen Theater I, 146.
Paris, der ält. u. jüng., Pantomimentänzer II, 660.
Parodie der Mythe in den Komödien des Epicharmos II, 17. 21; des Phormis II, 53; des Deinolochos II, 23.
Parodoi in der Orchestra des griech. Theaters I, 145.
Parodos des Chors I, 165. 167f.
Pasiphaë, Komödie des Alkäos II, 79. 188.
Passionsspiel I, 7; kabirisches I, 44; ältestes christliches II, 264.
Paullus Aemilius, Tragödie des Pacuvius II, 306, 341.
Pegasos aus Eleutherä führt die Phallophorien in Attika ein II, 4.
Peirithoos, Tragödie des Euripides I, 447.510. Tragödie d. Kritias II, 250.
Pelagia, Schutzpatronin der Schauspielerinnen II, 665.
Pelarger, Komödie des Aristophanes II, 205.
Peleus, Tragödie des Aeschylos I, 304. Tragödie des Euripides I, 447. 507.
Peliaden, die, Tragödie des Euripides I, 410. 447. 508. Tragödie des Gracchus II, 346.
Pelopidae, Tragödie des Attius II, 342.
Penelope, Tragödie des Aeschylos I, 304; des Philokles I, 513.
Penthesilea, Tragödie des Aeschylos I, 303.
Pentheus, Drama des Thespis I, 119. 121. Tragödie des Aeschylos I, 301f. Tragödie des Pacuvius II, 341.
Periaktoi der griech. Bühne I, 148.
Periboea, Trag. des Pacuvius II, 341.
Perikles, von den Komikern verspottet II, 53f. 59. 60.
Peripetie, kunstvolle, in Sophokles' Tragödien I, 323; bei Euripides I, 431. 479. 481.
Perrhäberinnen, die, Tragödie des Aeschylos I, 304.
Persa, Komödie des Plautus II, 561f.
Perseis, Trilogie des Aeschylos I, 303.
Perser, die, des Aeschylos I, 200. 202ff. Komödie des Chionides II, 9. Komödie des Epicharmos II, 20.
Perseus, Komödie des Phormis II, 23.
Persidae, Tragödie des Attius II, 342.
Peruanisches Drama I, 98f.
Petala, Komödie des Pherekrates II, 58.
Petauristae II, 255.
Phädra, Tragödie des Sophokles I, 402. Tragödie des Agathon I, 518. Racine's verglichen mit Euripides' Hippolytos I, 456ff.
Phädros, Komödie des Alexis II, 216.
Phaedrus, Mimograph II, 651.

Phaeton (Klymene), Tragödie des Euripides I, 447. 510.
Phallische Lieder II, 4.
Phallos-Cult II, 3 f.
Phaon, Komödie des Platon II, 75. Komödie des Antiphanes II, 214.
Phasma, Komödie des Menander II, 235 f. 242. Mimus des Catullus II, 651.
Pherekrates, Komödiendichter II, 57 ff.
Pherentinas, Komödie des Titinius II, 638.
Philemon, Komödiendichter II, 524 f.
Philemon, Dichter der neuen att. Komödie II, 230. 232. 233. 241. 245 f. 247. 524. 552. 561.
Philetäros, Dichter der mittl. att. Komödie II, 214.
Philetäros, Komödie des Philonides II, 62.
Phileuripides, Komödie des Axionikos II, 212.
Philinna, Komödie des Hegemon II, 65.
Philippides, Dichter der neuen att. Komödie II, 230. 248.
Philippides, Schauspieler des Sophokles I, 161.
Philippos, Dichter der mittl. att. Komödie II, 214.
Philiskos, Dichter der mittl. att. Komödie II, 214. 218.
Philiskos, nachalexandr. Tragödiendichter II, 258. 261.
Philistion, Lustspieldichter II, 30. Mimograph II, 650.
Philokles, Tragödiendichter I, 344. 354 f. 513. II, 254.
Philoktetes, Tragödie des Aeschylos I, 304; des Sophokles I, 369 ff. 397; des Euripides I, 436. 447. 453. 507; des Philokles I, 513. Komödie des Epicharmos II, 20. Komödie des Antiphanes II, 214. Tragödie des Antiphon II, 250; des Theodektes II, 253. Philocteta, Tragödie des Attius II, 342.
Philonides, Schauspieler und Komödiendichter II, 62 f. 132 f. 204. 217.
Philosoph, der scenische, Beiname des Euripides I, 410.
Philosophia, Atellane des Pomponius II, 329.
Philosophie, ionische u. pythagoräische, ihr Einfluss auf die Entwickelung des Drama's I, 60 ff. 66 ff.
Philostephanos, Dichter der neuen att. Komödie II, 230.
Philostratos d. ält., Tragödien- u. Komödiendichter II, 263.
Philotis, Komödie des Antiphanes II, 214.
Philoxenos aus Kythera, Dithyrambendichter I, 115.
Philyllios, Komödiendichter II, 79.
Phineus, Tragödie des Aeschylos I, 202. 209 f. Tragödie des Sophokles I, 401.
Phinidae, Tragödie des Attius II, 342.
Phlyaken, Stegreif-Possenreisser II, 5. 28.
Phönikides, Dichter der neuen att. Komödie II, 230.
Phönissen, die, des Phrynichos, I, 132. Tragödie der Thebais-Trilogie des Aeschylos nach Welcker I, 234 f. 303; des Euripides I, 234. 426. 476. 478. 507. II, 206. Komödie des Aristophanes II, 206. Atellane des Novius II, 330. Tragödie des Seneca II, 442 ff.
Phönix, Tragödie des Sophokles I, 397. Tragödie des Euripides I, 447; des Jon I, 514. Drama des Ennius II, 337.
Phorkiden, Tragödie des Aeschylos I, 303.
Phormio, Komödie des Terenz II, 248. 618 ff.

Phormis oder Phormos, Komödiendichter II, 7. Lebensumstände II, 22. Theaterprunk durch ihn eingeführt II, 22. Titel seiner Stücke II, 22 f.
Phratores, Komödie des Leukon II, 69. 77. 143.
Phrixos, Tragödie des Sophokles I, 401; des Euripides I, 447. 508; des Achäos I, 515.
Phryger, die, Tragödie des Aeschylos I, 303. 304.
Phrygische Geheimweihen, ihr Verhältniss zur Katharsis I, 24. Tonart des Chorgesangs I, 171.
Phrynichos, Schüler des Thespis I, 119. 127; seine Dramen I, 132 ff.; Verf. von Tetralogien I, 175.
Phrynichos aus Athen, Komödiendichter II, 72 ff. 190.
Phthiotides, Tragödie des Aeschylos I, 304.
Physiologos, Posse des Sopatros II, 29.
Pictores, Atellane des Pomponius II, 329.
Pindaros, seine Dithyramben I, 109. 115.
Piscatores, Atellane des Pomponius II, 329.
Pithon, Komödie des Epicharmos II, 20.
Planipedaria (comoedia) II, 470.
Planipedes, Darsteller von Mimen II, 641.
Planipedia so viel wie Mimenspiele II, 641.
Platon, seine Gedanken über Tragödie und Komödie I, 79. 80. II, 89. Verspottet in der mittl. att. Komödie II, 217.
Platon, Komödiendichter, II, 75 f. 190.
Platon, Komödie des Aristophon II, 217.
Plautus, Marc. Accius, Komödiendichter II, 31. 247. 320. 471. 480 ff. Name und Lebensumstände II, 481. Urtheile über ihn II, 483 ff. Versmaass seiner Lustspiele II, 487 ff.; seine Komödien II, 492 ff. 500 ff. 504 ff. 521 ff. 524 ff. 528 ff. 532 ff. 539 f. 540 ff. 543 ff. 547 ff. 549 f. 550 ff. 552 ff. 560 f. 561 f. 562 f. 563 ff. 566. 627.
Plebei (ludi), röm. Theaterzeit II, 472.
Pleisthenes, Tragödie des Euripides I, 447. 508.
Pleuronierinnen, die, Drama des Phrynichos I, 134.
Plocium, Komödie des Caecilius II, 636.
Plutarch, sein Urtheil über Aristophanes II, 91; über die Sprache der neuen att. Komödie II, 245.
Plutoi, Komödie des Kratinos II, 55.
Plutos, Komödie des Archippos II, 76. Komödie des Aristophanes II, 89. 188 ff.
Pnigos, Theil der Parabase II, 45.
Poastria, Komödie des Magnes II, 11.
Podium des röm. Theaters II, 308
Poenulus, Komödie des Plautus II, 532 ff.
Poesie, die, Komödie des Antiphanes II, 212.
Politik in der Tragödie I, 355. 467 f.
Pollio, Asinius, Tragödiendichter II, 345; Vrf. von Lesetragödien II, 355.
Polos, Schauspieler I, 161. II, 254. 256.
Polumeni, Komödie des Caecilius II, 636.
Polydektes, Tragödie des Aeschylos I, 303.
Polyeidos, Tragödiendichter II, 253.
Polyeidos, Tragödie des Euripides I, 447. Komödie des Aristophanes II, 205.
Polyphradmon, Sohn des Phrynichos, Verf. von Tetralogien I, 175.
Polyxena, Tragödie d. Sophokles I, 398.

Polyzelos, Komödiendichter II, 80.
Pompejus Magn., Erbauer des ersten steinernen Theaters zu Rom II, 307. 310.
Pomponius, von Bononia, Atellanen-Dichter II, 324. 326. 328 f.
Pomponius Secundus, Tragödiendichter II, 347.
Pomponius, Tragödien- und Komödiendichter II, 637.
Porcaria, Posse des Pomponius II, 326.
Pornoboskos, Komödie des Posidippos II, 248.
Porticus am röm. Theater II, 312.
Posidippos, Dichter der neuen att. Komödie II, 230. 248.
Potamier, die, Komödie des Strattis II, 79.
Potheinos, Puppenspieler I, 498.
Praecinctio I, 142; des röm. Theaters II, 308.
Praeco des röm. Theaters II, 313.
Praestigiatores II, 255.
Praetextae (fabulae) II, 306. 330.
Praetor urbanus, Veranstalter scenischer Darstellungen II, 472.
Pratinas von Phlius, Satyrspiel-Dichter I, 123; siegt über Aeschylos I, 123; Verfasser von Tetralogien (?) I, 125. 175.
Preise bei den dramat. Wettkämpfen I, 182.
Preisrichter bei den dramat. Wettkämpfen I, 180 f.
Priamos, Tragödie des Philokles I, 513.
Priester, die, Drama des Thespis I, 121.
Priesterinnen, die, Tragödie des Aeschylos I, 303.
Privata (spectacula) II, 473.
Privigna, Komödie des Titinius II, 638.
Proagon, Komödie des Aristophanes II, 133. 204.
Proaulion im trag. Chorgesang I, 170.
Probevorstellungen auf der röm. Bühne II, 473.
Prokerygma, Theil der Parabase II, 45.
Prolog von Thespis erfunden I, 117; in der griech. Tragödie I, 166; von Aeschylos in den Eumeniden angewendet I, 295; bei Euripides I, 416; der Komödie II, 49. 237 f. Arten desselben II, 627.
Promethee, Trilogie des Aeschylos I, 236.
Prometheus (der gefesselte), von Aeschylos I, 186 ff. 236 ff. II, 172 f. — (Feuerlanger), Tragödie der Prometheus-Trilogie des Aeschylos I, 190. 236. — (Feueranzünder), Satyrspiel zu Aeschylos' Perser-Trilogie I, 209. 211. — (der gelöste), Tragödie der Promethee des Aeschylos I, 236. 251 ff. — (der befreite), Tragödie des Attius nach Aeschylos I, 251 f. II, 341. — Mimos des Sophron II, 27.
Propompoi, Tragödie des Aeschylos I, 303.
Proskenion im griech. Theater I, 146.
Prospaltier, die, Komödie des Eupolis II, 69.
Prostibulum, Atellane des Pomponius II, 329.
Protagonistes, erster Schauspieler I, 159; zugleich Schauspieldirector II, 255.
Protesilaos, Tragödie des Euripides I, 447. 507.
Proteus, Satyrspiel zur Oresteia des Aeschylos I, 254. 304.
Prytanen, die, Komödie des Telekleides II, 59.
Pseudo-Herakles, Komödie des Pherekrates II, 59.
Pseudolus, Komödie des Plautus II, 540 ff.

Psychagogen, die, Tragödie des Aeschylos I, 304.
Psychasten, die, Komödie des Strattis II, 78.
Psychostasie, die, Tragödie des Aeschylos I, 303.
Publius Syrus, Mimendichter II, 648 ff.
Pulpitum des röm. Theaters II, 308.
Pupius, Verf. von Rührstücken II, 349.
Puppenfabrikant, der, Komödie des Antiphanes II, 215.
Puppenspiele in Athen I, 498.
Putzmacherin, die, Komödie des Antiphanes II, 215.
Pylades, Pantomimendarsteller II, 653. 654. 656. 659.
Pyläa, Komödie des Kratinos II, 55.
Pyrrha u. Prometheus, Komödie des Epicharmos II, 18.
Pyrrhiche, Waffentanz des dithyramb. Chors I, 124. 134.
Pythagoras, Einfluss seiner Philosophie auf die Entwicklung des Drama's I, 68 ff.; seine musikalische Katharsis I, 69.
Pythagorist, der, Komödie des Aristophon II, 208.
Pythagorizusa, Komödie des Alexis II, 216.

Querulus, Komödie des Plautus (?) II, 566.

Racine siehe Phädra.
Räthselspiele, Lustspielart der mittl. att. Komödie II, 213.
Räubereien, Komödie des Epicharmos II, 20.
Recensionen, neue, bereits aufgeführter Dramen I, 182.
Recitationen aus Tragödien II, 265 f.
Regel, G., über das röm. Drama II, 296.
Rettungslosen, die, Komödie des Euthykles II, 80.
Rhadamanthys, Tragödie des Euripides I, 447.
Rhesos, Tragödie des Euripides I, 500 ff.
Rhetorisches Element der Tragödie II, 252. Bei Seneca II, 355.
Rhinon, Komödie des Archippos II, 76. 84.
Rhinthon, Dichter tragischer Farçen II, 28. 471. 564.
Rhinthonicae (comoediae) II, 471.
Rhodoclea, Pantomimentänzerin II, 662.
Ricinati = Mimenspieler II, 642.
Ricinium, zum Costüm der Mimenspieler gehörig II, 642.
Rinderhirten, die, Komödie des Kratinos II, 55.
Ritter, die, des Aristophanes II, 66. 84 f. 105 ff.
Römer und Hellenen II, 268 f. Röm. Kunst II, 273 f.; altröm. Lyrik II, 279 f.; altr. Epen II, 285 ff.
Rom, Einführung griech. theatral. Vorstellungen daselbst II, 266.
Romani (ludi), röm. Theaterzeit II, 472.
Romantisches Drama I, 102.
Romulus, Tragödie (Komödie?) des Naevius II, 332. 637.
Roscius Gallus, Schauspieler, gebraucht zuerst ausnahmsweise bei den Römern die Gesichtsmaske II, 327. 479.
Rudens, Komödie des Plautus II, 528 ff.
Rührstücke, römische, des Pupius II, 349.
Rührungs-Tragik I, 351. 427 f.
Rufus, Antonius, Tragödien- und Komödiendichter II, 637.
Rundchöre I, 109. 110.

Säulenhalle als Umschliessung des Theaters I, 142.

Salamineriunen, die, Tragödie des Aeschylos I, 303. 363.
Salische Priester und Gesänge II, 277.
Samier, die, Komödie des Krates II, 56.
Sannion, Chorlehrer I, 171.
Sanniones, Possenreisser II, 640. — Atellane des Novius II, 330.
Sannyrion, Komödiendichter II, 79. 205. 640.
Sappho, Komödie des Ameipsias II, 76. Komödie des Antiphanes II, 212. 214.
Satira, Atellane des Pomponius II, 329.
Saturae, in Rom aufgeführt II, 315. 317. 319.
Saturio, Lustspiel des Plautus II, 482.
Saturnischer Vers II, 279.
Saturnus, Posse des Bläsos II, 31.
Satyrchor, äolisch-ionischer I, 112 f.; in Versen I, 114. Rundtanz desselben I, 124.
Satyrn, die, Komödie des Ekphantides II, 11. Komödie des Kratinos II, 64. 105. Komödie des Phrynichos II, 74.
Satyros, Schauspieler II, 254.
Satyrspiel I, 122 ff.; ohne Begleitung von Tragödien I, 125.
Sau, die, Komödie des Kephisodoros II, 80.
Scabillum (Tactschämel) II, 478.
Scaurus, Mamercus Aemilius, Tragödiendichter II, 350.
Scaurus, Aemil., sein Theater zu Rom II, 309.
Scena des röm. Theaters II, 308 f. Siehe Skene.
Scenenwechsel in Aeschylos' Eumeniden I, 295 f.; in Sophokles' Ajas I, 361; in der Komödie II, 50 f.
Scenici (ludi) II, 473.
Schätze, die, Komödie des Kratinos II, 55.
Schafmeister, der, Komödie des Antiphanes II, 215.
Schallgefässe im Theater I, 143.
Schatz, der, Komödie des Philemon II, 247. 524 f. Vrgl. Thesauros.
Schaukelfest in Athen I, 118.
Schauspieldirector bei den Römern II, 473.
Schauspieler von Thespis eingeführt I, 117; Name I, 120; zwei des Phrynichos I, 133; drei des Sophokles I, 158. 323. — des Aeschylos, Sophokles und Euripides I, 161. — als Stand II, 255. — römische II, 473. — für ehrlos erklärt im Cod. Theod. II, 661; im Cod. Justin. II, 662.
Schauspieler-Privilegien II, 266.
Schauspielkunst II, 254.
Schauspielwesen der nachalexandrin. Zeit II, 264 f.
Schelmenhasser, der, Komödie des Antiphanes II, 211.
Schicksal, das, seine Rolle in den Dramen des Euripides I, 435. 466.
Schicksalsgöttinnen, die, Komödie des Hermippos II, 60.
Schicksalsidee des Aeschylos I, 187. 194 f.
Schiller, sein Urtheil über Euripides' Iphigenia in Aulis I, 189.
Schlauchspringen an den ländlichen Dionysien I, 135.
Schlegel, A. W., Gegner des Euripides I, 417. 456 f. 483. Seine Umarbeitung des Jon von Euripides I, 473. Ueber Moral des Lustspiels II, 221 f.
Schleuder, die, Komödie des Ameipsias II, 76.
Schmähungen, die, Komödie des Lysippos II, 63.
Schmarotzer, die, Komödie des Eupolis II, 69. 143.
Schmeichler, der, Komödie des Menander II, 606.

Schnitter, die, Satyrspiel des Euripides I, 436. 447. 453.
Schömann, G. F., über die Prometheus-Idee bei Aeschylos I, 192.
Schützinnen, die, Tragödie des Aeschylos I, 303.
Schuld, tragische, I, 326. 367 ff. 386 ff. 393 f.
Schulphilosophie von Euripides in die Tragödie eingeführt I, 405 f. 455 f. 477.
Schutzflehenden, die, des Aeschylos I, 211. 213 ff. 303. Tragödie des Euripides I, 433. 466 ff.
Schwebemaschine des griech. Theaters I, 148.
Schwestern, die buhlenden, Komödie des Alkäos II, 79.
Schwiegermutter, die, Mimos des Sophron II, 27. Lustsp. d. Terenz II, 580.
Schwimmerinnen, die, Komödie des Alkimenes II, 62.
Seemann, der, Mimos d. Sophron II, 27.
Seiltänzer II, 255.
Selbstverschuldung als dramat. Moment I, 16. 63.
Selbstzweck der Kunst I, 418 f. II, 96. 198.
Semele (oder die Waffenträger), Tragödie des Aeschylos I, 301. — Tragödie des Diogenes II, 251. — die blitzgetroffene, Tragödie des Spintharos II, 253.
Senar, Versmaass der röm. Tragödie II, 306. — der komische II, 487 f.
Seneca, L. Annaeus, Tragödiendichter I, 415. II, 306. 330. 351 ff. Streit über s. Person II, 352 ff. Verschiedene Urtheile über s. Dramen II, 354 ff. Seine Tragödien II, 360 ff. 383 ff. 405 ff. 414 ff. 429 ff. 436 ff. 442 ff. 447 ff. 453 ff. 458 ff. Seneca (der Philos.) über die Mimenspiele II, 643 f.
Sentimentalität der neuen att. Komödie II, 244.
Sergius, Mimentänzer II, 644.
Seriphier, die, Kom. d. Kratinos II, 55.
Sieben gegen Theben, die, Tragödie des Aeschylos I, 103 f. 221 ff. 303. 426. — die, vor Theben, Komödie des Alexis II, 217.
Siebengestirn, tragisches, II, 258.
Siege, die, Komödie des Platon, II, 75.
Sikinnis, Tanz des Satyrchors I, 124.
Sikyonier, Erfinder der Tragödie nach Themistius I, 112.
Sillen II, 30.
Simonides aus Keos, seine Dithyramben I, 109. 115.
Simos, Kinädendichter II, 30.
Simplos, Dichter der neuen att. Komödie II, 230.
Siparium, kleiner Vorhang im röm. Theater II, 312.
Sirenen, Komödie des Epicharmos II, 20. Komödie des Nikophron II, 79.
Sisyphos, Tragödie des Sophokles I, 402. Satyrspiel des Euripides I, 429. 447. Tragödie des Kritias II, 250. — Steinwälzer, Tragödie des Aeschylos I, 304. — Ausreisser, Satyrspiel des Aeschylos I, 305.
Situationen fehlen in der Aristophanischen Komödie II, 103 f.
Sitzstufen im Theater I, 142; im röm. II, 307; getrennte für Volk und Senat II, 307.
Skeiron, Satyrspiel des Euripides I, 447. Komödie des Epicharmos II, 20.
Sklaven als Träger der Intrigue in der neuen att. Komödie II, 242; in der röm. Komödie II, 552 ff.
Sklavenschulmeister, der, Komödie des Pherekrates II, 57.
Sklaverei, Ansicht von derselben in der neuen att. Komödie II, 241.
Skene, die, im griech. Theater I, 145 f. Siehe Scena.

Skenengebäude, das griechische, I, 145 ff.
Skenenwand, die, im griech. Theater I, 145 f.; bewegliche I, 148 f.
Skiras, Possendichter II, 29. 30.
Skyriai, Tragödie des Euripides I, 447. 507.
Skyrierinnen, die, Tragödie des Sophokles I, 396.
Socrus, Komödie des Atta II, 638.
Sokrates, seine Verspottung durch Aristophanes II, 117 f. 174.
Soldat, der, Komödie des Alexis II, 216.
Soldaten, die, Komödie des Hermippos II, 61.
Solon, sein Urtheil über das Theater des Thespis I, 119.
Sonderling, der, Komödie des Phrynichos II, 73. 152.
Sopatros, Verfasser von Mimen in rhythmischer Prosa II, 23. 24. Lebensumstände II, 25. Possendichter II, 29.
Sophilos, Dichter der mittl. att. Komödie II, 214.
Sophisten, die, Kom. des Platon II, 75.
Sophokles I, 305 ff.; tritt zuerst mit Einzeldramen auf I, 174. 177. 315. 321; seine Tragik I, 305 ff. Lebensumstände I, 308 ff. Sein Sieg über Aeschylos I, 309. Verhältniss zu Euripides I, 314. Tod I, 307 ff. 315. Verglichen mit Aeschylos und Euripides I, 320. Seine Tragödien I, 280 ff. 328 ff. 352 f. 357 ff. 364 ff. 369 ff. 374 ff. 382 ff. 390 ff. Verloren gegangene Dramen I, 395 ff. Der Rhesos des Euripides ihm zugeschrieben I, 501.
Sophokles der Jüng. I, 312.
Sophokles aus Athen, nachalexandr. Tragödiendichter II, 258.
Sorix, Archimimus II, 644.
Sosipatros, Dichter der neuen att. Komödie II, 230.
Sosiphanes, nachalexandr. Tragödiendichter II, 253. 258. 261 f.
Sositheos, nachalexandr. Tragödiendichter II, 258. 259.
Sotades v. Maronea, Kinädendichter II, 30.
Sotades, Dichter der mittl. att. Komödie II, 214.
Spectacula privata bei den Römern II, 473.
Sphinx, Satyrspiel zur Thebais-Trilogie des Aeschylos I, 235. 303.
Spielmaske, ihr Ursprung I, 54; die drei Sp. des Thespis I, 121; des Chörilos I, 127; Frauenmasken I, 127. Verschiedene Arten I, 157 f.; komische II, 49.; bei den Römern II, 327.; in den Mimen nicht gebraucht II, 642; wohl aber in den Pantomimen II, 655.
Spintharos, Tragödiendichter II, 253.
Sponsa Pappi, Atellane des Pomponius II, 329.
Sprechbühne des griech. Theaters I, 147.
Sprichwörter, Lustspielart der mittl. att. Komödie II, 213.
Spruchweisheit der neuen att. Komödie II, 234 f. 240 f.; der röm. Mimen II, 643 f. 648 f.
Ständemasken der mittl. att. Komödie II, 209 ff.
Starren, die, Komödie des Telekleides II, 60.
Stasima der griech. Tragödie I, 168 ff.
Statariae (comoediae) II, 471.
Stephanos, Dichter der mittl. att. Komödie II, 214.
Stesichoros, seine heroisch-mythischen Chöre I, 108.
Sthenelos, Tragödiendichter I, 517. II, 254.
Sthenoboia, Tragödie des Euripides I, 447.
Stichus, Komödie d. Plautus II, 547 ff.

Strabo, Jul. Caesar, Tragödiendichter II, 348.
Strack, über das Dionysostheater in Athen I, 150 ff.
Strato, Dichter der mittl. att. Komödie II, 214.
Strattis, Komödiendichter II, 78.
Strophe, als Theil der Parabase II, 44. 45.
Strophische Form der Chöre, durch Arion eingeführt I, 109.
Stumpfsinnige Menschen s. Kophoi.
Sturmbedrängten, die, Komödie des Kratinos II, 68.
Styl der alt- und neuattischen Komödie II, 244 ff.
Subucula, Gewand der Mimentänzerinnen II, 645.
Sühnidee im Drama I, 7. Vrgl. Katharsis.
Süvern über Aristophanes' Vögel II, 175.
Sulla, Liebhaber von Mimen II, 642. 644.
Supplicatio, Komödie des Atta II, 638.
Susanna, Tragödie des Nikolaos von Damaskus II, 263.
Susarion aus Tripodiskos in Megaris, Dichter komischer Chöre II, 6.
Syleus, Satyrspiel des Euripides I, 447.
Synapothnescontes, Komödie des Diphilos und Plautus II, 627.
Synaristosae, Komödie des Caecilius II, 636.
Synephebi, Komödie des Caecilius II, 636.
Synodos = Schauspielertruppe II, 255. 266.
Syrakus, Theater zu, II, 22.
Syrakusanerinnen, die, des Theokrit II, 27.
Syrus siehe Publius.

Tabernariae (comoediae) II, 469. 637 f.
Tagenisten, die, Komödie des Aristophanes II, 205.
Tantalos, Tragödie des Phrynichos I, 134.
Tanz, seine Beziehung zum Drama I, 75 f. Arten I, 124.
Tanzart, italische II, 654.
Tanzdrama der Mexikaner I, 97.
Tanzgesang, mimischer, in Rom II, 315. 317.
Tanzschulen, römische II, 654. 656.
Tanzspiele, mimische, I, 47.
Tarentiner, die Hilarotragödie bei denselben II, 28.
Tarentiner, die, Komödie des Alexis II, 216.
Taucher, die, Komödie des Eupolis II, 65. 71.
Taurier, die, Komödie des Antiphanes II, 215.
Taxiarchen, die, Komödie des Eupolis II, 67.
Technitai = Schauspieler II, 255.
Telamo, Drama des Ennius II, 337 f.
Telekleides, Komödiendichter II, 43. 59 f.
Telephos, Tragödie des Aeschylos I, 304. Tragödie des Euripides I, 447. 448. 507; des Agathon I, 518. Komödie des Deinolochos II, 23. Posse des Rhinthon II, 29. Tragödie des Kleophon II, 251. Telephus, Drama des Ennius II, 337. des Attius II, 342. Siehe Myser.
Telmossier, die, Komödie des Aristophanes II, 206.
Temeniden, die, Tragödie des Euripides I, 447. 509.
Temenos, Tragödie des Euripides I, 447.
Terentius Afer, Publius, Komödiendichter II, 248. 485; verglichen mit Plautus II, 487. Lebensumstände II, 567 f. Charakter seiner Stücke II, 568 ff. Seine Lustspiele

II, 573 ff. 580 ff. 593 ff. 606 ff. 618 ff. 626 ff.
Tereus, Tragödie des Sophokles I, 402; des Philokles I, 513. Komödie des Kantharos II, 79. Tragödie des Liv. Andronicus II, 331; des Attius II, 342.
Terpandros aus Lesbos I, 107.
Tessera, röm. Theaterbillet II, 312. 313.
Tetralogien, älteste, I, 125. 126; dramat., I, 173 ff. Zeit der Aufführung I, 179.
Teukros, Tragödie des Sophokles I, 362. 399; des Jon I, 514. Teucer, Tragödie des Pacuvius II, 341.
Thais, Komödie des Afranius II, 639.
Thalamopoioi, Tragödie des Aeschylos I, 303.
Thaletas aus Kreta führt das Hyporchem in Sparta ein I, 104.
Thamyris, Tragödie des Sophokles I, 402.
Theater des Thespis I, 117; des Dionysos in Athen I, 139. 150 ff.; zu Syrakus II, 22.; angesehenste zur Zeit Alexand. d. Gr. II, 255.
Theaterbeamte, römische II, 312 f.
Theaterbillets, griechische, I, 142; römische II, 312.
Theatercostüm I, 127; tragisches I, 155 f.
Theatergebäude, Einrichtung des griechischen I, 139 ff.; römisches II, 306 ff.; das erste steinerne zu Rom II, 307; prachtvolles des Aem. Scaurus II, 309; bewegliches des Scribon. Curio II, 309; bedecktes seit Catulus II, 311; des Marcellus II, 313; des Augustus II, 313.
Theatermaschinen I, 148 ff.
Theaterprunk bei den Römern II, 308 ff.
Theaterzeiten, griechische I, 134 ff. römische II, 471 ff.
Theaterzettel, röm. II, 313.
Thebaide, dem Seneca von Manchen abgesprochene Tragödie II, 353.
Thebais, Trilogie des Aeschylos I, 234 f. 303. Tragödie des Attius II, 342. Tragödie des Seneca II, 442.
Theodektes, Tragödiendichter II, 252 f.
Theodora, Gemahlin Kaisers Justinianus, Pantomimentänzerin II, 661' f.
Theodoros, Schauspieler I, 161. II, 254. 256. 266.
Theodosius d. Gr. erklärt die Schauspieler für ehrlos II, 661.
Theognetos, Dichter der neuen att. Komödie II, 230.
Theognis, Tragödiendichter I, 516. II, 254.
Theokrit als Nachahmer des Sophron II, 27.
Theologeion, Theatermaschine I, 148.
Theophilos, Dichter der mittl. att. Komödie II, 214.
Theophilos, Dichter der neuen att. Komödie II, 230.
Theophrastos, sein Einfluss auf Menander II, 231.
Theopompos, Komödiendichter II, 80.
Theoren oder die Isthmiasten, Tragödie des Aeschylos I, 302.
Theorikon, Eintrittsgeld bei den griech. Theatervorstellungen I, 181 f.
Theoris, Hetäre, Geliebte des Sophokles I, 312 f.
Thesauros, Komödie des Menander II, 235. Vgl. Schatz.
Theseus, Tragödie des Euripides I, 447. 510. Komödie des Aristonymos II, 76.
Thesmophoriazusen, Komödie des Aristophanes I, 460. 518. II, 185 ff.; die zweiten II, 188.
Thespis aus Ikaria stellt den Chor im Viereck auf I, 110; erfindet den Dialog I, 117; führt den Schauspieler ein I, 117; seine

Bühne I, 117; seine Dramen I, 121; sein Chor I, 121.
Thessalos, Schauspieler II, 255.
Thestylis des Theokrit II, 27.
Thiasos = Schauspielergesellschaft II, 255.
Thiere, die, Komödie des Krates II, 56.
Thrakerinnen, die, Tragödie des Aeschylos I, 303. 363. Komödie des Kratinos II, 53 f.
Threnodie, Chor-Trauergesang I, 104.
Thronsessel im Dionysostheater zu Athen I, 151 ff.
Thüren in der Skenenwand I, 146.
Thunfischfänger, der, Mimos des Sophron II, 27.
Thurioperser, die, Komödie des Metagenes II, 77.
Thyestes in Sikyon, Tragödie des Sophokles I, 401. Thyestes, Tragödie des Agathon I, 518. Thyestes, Tragödie des Kleophon II, 251; des Chäremon II, 251; des Diogenes II, 251. Drama des Ennius II, 337; des Varius Rufus II, 346; des Grachus II, 346. Tragödie des (Rhetors Marcus?) Seneca II, 352 ff. 414 ff.
Thymele im Theater I, 117. 144.
Thymelikoi in Jerusalem II, 267.
Tibia dextra, sinistra, pares, impares II, 478.
Timokles, Dichter der mittl. att. Komödie II, 214. 218.
Timon v. Phlius, Sillendichter II, 30.
Timon, Komödie des Antiphanes II, 214.
Timotheos aus Milet, Dithyrambendichter I, 115.
Timotheos von Zakynthos, Schauspieler, I, 363.
Timotheos, Dichter der mittl. att. Komödie II, 214.
Tiro proficiscens, Komödie des Atta II, 638.
Tischgenossen, die, Tragödie des Sophokles I, 399.
Titakides, Komödie des Magnes II, 11.
Titanen, die, Komödie Kratinos' d. Jüng. II, 217.
Titanopane, die, Komödie des Myrtilos II, 61.
Titinius, Quinct., Komödiendichter II, 637 f.
Titius Septimius, C., Tragödiendichter II, 349.
Titthe, Komödie des Caecilius II, 636.
Titulus, Komödie des Afranius II, 639.
Tlepolemos, Schauspieler des Sophokles I, 161.
Todtenbuch, ägyptisches I, 28 ff.; ein religiöses Drama I, 30.
Töpfe, die, Komödie des Epicharmos II, 21.
Togata, Komödie des Afranius II, 639.
Togatae (comoediae) II, 469. 636 ff.
Tolynos, Erfinder der komischen Masken II, 49.
Tonarten der Chorgesänge I, 171 ff.
Trabea, Komödiendichter II, 485.
Trabeatae (comoediae) II, 470.
Trachinierinnen, Tragödie des Sophokles I, 364 ff. II, 436. 439.
Tragikotatos, Beiname des Euripides bei Aristoteles I, 413. 432.
Tragischer Chor I, 111. — Tropos I, 110.
Tragödie, lyrische I, 109. 111. Name I, 111. Gliederung der griechischen I, 166. Ihr Verhältniss zur Komödie II, 19. 33 ff. Römische, II, 296 ff. Fortschrittsmoment derselben der griech. gegenüber II, 300 ff. Geschichte derselben II, 330 ff.; griechisch - römische II, 331 ff.
Tragos I, 55. 111.
Trilogie, erste, I, 56. Aeschylische I, 173 f. Princip derselben I, 175 f.

Trimeter, jambischer I, 118.
Trinummus, Komödie des Plautus II, 247. 524 ff.
Triphales, Komödie des Aristophanes II, 205.
Triptolemos, Tragödie des Sophokles I, 309.
Tritagonistes, dritter Schauspieler I, 159. Von Sophokles eingeführt I, 212. 323 f.
Troer, Komödie des Epicharmos II, 20.
Troerinnen (die gefangenen), Tragödie des Sophokles I, 398. Tragödie des Euripides I, 428. 429. 458 ff. 507. Tragödie des (Philosophen?) Seneca II, 352. 383 ff.
Troilos, Tragödie des Sophokles I, 396. 397.
Trommler, die, Komödie des Autokrates II, 80.
Trophoi, Tragödie des Aeschylos I, 302 f.
Tropos, Singweise, verschiedene Arten desselben I, 110.
Trostlose, der, Komödie des Platon II, 75.
Truculentus, Komödie des Plautus II, 543 ff.
Trullanisches Concil, verbietet Mimen und Tänze II, 266.
Tuchwalker, der, Komödie des Antiphanes II, 215.
Turpilius, Komödiendichter II, 485.
Turpio Ambivius, Schauspieldirector II, 473. 475.
Turranius, Tragödiendichter II, 348 f.
Tydeus, Tragödie des Theodektes II, 252.
Tympanist, der, Tragödie des Sophokles I, 401.
Tyrannis, die, Komödie des Pherekrates II, 58.
Ueberarbeitungen von Dramen I, 182.
Ueberläufer, die, Komödie des Pherekrates II, 57.
Ugilius, M. Aur., Pantomime II, 663.
Umgänge im griech. Theater I, 142.
Umzüge, festliche in Aegypten, als Keime der griech. Komödie II, 1 f.
Unterbühne im griech. Theater I, 147.
Untergeschobenen, die, Komödie des Menander II, 244.

Valckenaer, L. C., über Euripides I, 415 f.
Varius Rufus, L., Tragödiendichter II, 346.
Varronianae fabulae des Plautus II, 483.
Vaterländische Tragödienstoffe bei den Römern II, 305 f.
Velarium I, 143.
Vergessliche, die, oder Thalatta, Komödie des Pherekrates II, 57.
Verres aegrotus, Atellane des Pomponius II, 329.
Versenkungen im griech. Theater I, 149.
Versmaasse des Plautus II, 487 ff.
Vertriebene, der vom Hause, Komödie des Philemon II, 241.
Viereckige Aufstellung des Chores (durch Thespis) I, 110. 165.
Vindemiatores, Atellane des Novius II, 330.
Virginius Romanus, Mimograph II, 651.
Virgo, Mimus des Laberius II, 649. — praegnans, Atellane des Novius II, 330. 649.
Vischer, Prof., Beschreibung des Dionysos-Theaters in Athen I, 150 ff.
Vögel, die, Komödie des Magnes II, 11; des Aristophanes I, 132. II, 152 ff.

Vogelsteller, der, Komödie des Nikostratos II, 217.
Volkschor I, 113.
Vorbühne im griech. Theater I, 146.
Vorhang im griech. Theater I, 146; im römischen II, 312.
Vortragsweise röm. Schauspieler II, 477.
Votivi (ludi), Theateraufführungen dabei II, 473.

Wächter, die, Tragödie des Jon I, 514.
Waffengericht vgl. Armorum judicium.
Waffenrechtsstreit, der, Tragödie des Aeschylos I, 303. 363.
Wagen, der, Komödie des Philonides II, 62.
Wandernde Schauspielertruppen II, 266.
Wasserkanäle in der Orchestra des griech. Theaters I, 145.
Wasserträger, Tragödie des Sophokles I, 400.
Weinflasche, die, Komödie des Kratinos II, 43. 52. 112.
Welcker über das Satyrspiel I, 122 ff.; über Aeschylos' Prometheus I, 192 ff.
Wespen, die, Komödie des Magnes II, 11. 84. 88. Komödie des Aristophanes I, 516 f. II, 132 ff.
Wettkämpfe, Chorgesang dabei I, 104; tragische I, 122; ausserhalb Attika II, 255. 265; pantomimische II, 656. Vgl. Agonen.
Wilden, die, Komödie des Pherekrates II, 57.
Wolken, die, des Aristophanes II, 83. 112 ff.
Wollüstling, der, Komödie des Theopompos II, 80.
Wucherer, der, Komödie des Nikostratos II, 217.
Wurst, die, Komödie des Epicharmos II, 20.

Xanthias, Dienerrolle in Aristophanes' Fröschen II, 192 ff.
Xantrien, Tragödie des Aeschylos I, 301 f. 499.
Xenarchos, Dichter der mittl. att. Komödie II, 214.
Xenokles, Tragödiendichter I, 429. 516. II, 254.
Xenokritos, Gründer des lokrischen Styles I, 116.

Zecher, die, des Aristophanes II, 62. 92. 204.
Zeitalter, das goldene, Komödie des Eupolis II, 68.
Zeitgeschmack, seine Berücksichtigung in der Tragödie I, 406 f.
Zeltbedeckung des Theaters I, 143.
Zerstörung Ilions, die, Tragödie des Aeschylos I, 303.
Zeus, der misshandelte, Komödie des Platon II, 75. Im gefesselten Prometheus des Aeschylos I, 186 ff. 191 ff. 240.
Ziegen, die, Komödie des Eupolis II, 68 f.
Ziegenbock (Tragos) I, 55. 111.
Zopyros, der angebrannte, Komödie des Strattis II, 78.
Zorn, der, Komödie des Menander II, 232.
Zufall, der, in der Tragödie I, 477. Seine Rolle in der neuen att. Komödie II, 243 f.
Zugänge zu den Theatersitzen I, 142.
Zuschauerraum am griech. Theater I, 141.

Druckfehler.

S. 24 Z. 2 v. o. st. diologischen l. dialogischen.
= 37 = 13 = o. = Holbein l. Holberg.
= 44 = 2 = o. = Dialektiker l. Didaktiker.
= 50 = 1 = o. = das l. der.
= 50 = 2 = o. = die l. den.
= 51 = 2 = u. = Planeten l. Platanen.
= 134 = 9 = o. = Manier l. Manie.
= 204 = 8 = u. = und S. 681b Z. 6 v. o. Gorgonen l. Georgen.
= 210 = 3 = u. = Uebungsdrama l. Uebergangsdrama.
= 247 = 19 = u. = Welt l. Unterwelt.
= 253 = 10 = u. = dadirt l. datirt.
= 304 = 1 = u. „nicht“ fällt fort.
= 350 = 20 = u. = *Καίσαρ* l. *Καῖσαρ*.
= 344 = 17 = o. st. Marcus l. L. Jun.
= 414 = 13 = u. = Scene l. Sonne.
= 416 = 16 = u. = hinnen l. hinein.
= 425 = 12 = o. = ich l. dich.
= 425 = 13 = o. = er l. mir.
= 439 = 18 = o. = Fall l. Schall.
= 447 = 12 = u. = Blutherrinnen l. Blutheroinen.
= 459 Anmerk. 3) st. G. Vossius l. Poet. c. XII.
= 539 Z. 7 v. u. st. den l. dem.
= 541 = 3 = o. = Caesar u. Glück l. Caesar u. sein Glück.
= 568 = 6 = u. = nach „selbst“ ein Komma.
= 573 = 12 = o. = Schaumalerei l. Schönmalerei.
= 585 = 5 = o. = lästigen l. lustigen.
= 618 = 3 = u. nach „Terentius“ einzuschalten: über dergleichen.
= 635 = 8 = u. st. vergeben l. vorgeben.
= 647: in der Ueberschrift, statt: Labrieus l. Laberius.

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Klein, Julius L.,

Geschichte des griechischen und römischen Drama's

Bd.: 2

Leipzig 1865

Regensburg, Staatliche Bibliothek -- 999/Hist.lit.1588(2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11093842-5